Praktische

Violin-Schule.

Ein

methodisch geordneter, mit Bezeichnung des Bogenstriches und Fingersatzes versehener

Uebungsstoff

zur

gründlichen Erlernung des Violinspiels.

Für angehende Violinspieler bearbeitet

von

Christian Heinrich Hohmann.

Achte, verbesserte Auflage.

Präparandenschule.

I. Theil.

Uebungen in der ersten Position.

Nürnberg, 1865.
Carl Mainberger.

Vorwort.

Die vorliegende Violinschule ist eine umgearbeitete Ausgabe der im Jahre 1836 zum ersten Male erschienenen „Hundert Uebungsstücke für zwei Violinen."

Jene Stücke hatten den Zweck, Violinspielern, die bereits über die ersten Anfänge hinweg waren, als Uebungsmaterial zu dienen. Die Kompositionen waren verschiedenen Ursprungs; Fremdes und Eigenes wurde geboten. Dadurch glaubte man den Schüler vor Einseitigkeit zu bewahren.

Nachdem mehrere Auflagen jenes Werkes vergriffen waren, erschien dasselbe 1841 in einer neuen Bearbeitung. Die ursprüngliche Anlage blieb zwar dieselbe, aber Stücke von geringerem Werthe wurden ausgeschieden, Besseres trat dafür an die Stelle, zu Schwieriges wurde beseitigt oder an einen andern Platz verwiesen.

Nachdem auch diese Bearbeitung mehrere Auflagen erlebt hatte, fand man für gut, das Werk im Jahre 1849 noch einer dritten Revision zu unterwerfen. Der Uebungsstoff wurde in der Art erweitert, daß auch der Anfänger die nöthige Nahrung fand; es wurden eine Menge einstimmiger Sätze eingeschaltet, die — als tägliche Studien benützt — besonders reine Intonation befördern und zur Erlangung größerer Fingerfertigkeit behülflich sein sollten. Bei dem Leichten länger verweilend, wurde dem Fortschritte mehr Stetigkeit verliehen. Einleitende Bemerkungen machten den jungen Violinspieler mit dem bekannt, was in Bezug auf das Instrument und dessen Behandlung als wissenswerth erschien. So gestaltete sich das Werk in eine Violinschule um, von welcher hier die achte Auflage vorliegt.

Da es für den Schüler von Interesse ist, auch mit den Namen der Tonsetzer bekannt zu werden, so wurden diese, so weit sie sich ermitteln ließen, den einzelnen Nummern beigesetzt. Die einstimmigen Tonsätze sind fast sämmtlich von dem Herausgeber, sowie mit wenigen Ausnahmen auch jene zweistimmigen Stücke, bei welchen die Nennung des Namens unterlassen ist.

Möge das Werk sich auch noch ferner Freunde erwerben und dazu dienen, angehenden Violinspielern die Arbeit auf ihrem schwierigen Instrumente leicht und angenehm zu machen!

Hohmann.

Einleitende Bemerkungen.

1) Kenntniß des Instruments.

1. Die Violin gehört in die Klasse der Streich- oder Geigen-Instrumente. Sie besteht aus zwei Haupttheilen, aus dem Corpus und dem Halse, welche wieder aus mehreren Theilen zusammengesetzt sind.

2. An dem Corpus unterscheiden wir

a) die gewölbte Decke mit den beiden Schallöffnungen, die wegen ihrer Form gewöhnlich F-Löcher genannt werden,

b) den Boden, welcher mit der Decke gleiche Form und Größe hat, und

c) die Zargen oder die schmalen Seitenwände, durch welche Decke und Boden mit einander verbunden sind.

3 Der Hals ist am obern Ende des Corpus zwischen der Decke und dem Boden eingesetzt und hat als Fortsetzung:

a) den Wirbelkasten mit den 4 Paar Löchern, in welchen sich die Wirbel drehen, und

b) die Schnecke oder den Kopf, gewöhnlich aus einem schneckenförmigen Gewinde oder einem Löwenkopfe bestehend.

4. Auf dem Halse liegt das Griffbrett, über welchem sich die 4 Saiten befinden. Diese sind an den Saitenhalter und den 4 Wirbeln befestigt; der Saitenhalter aber hängt an einem Knopfe oder Zapfen, der in der untern Zargenwand eingefügt ist. Damit sich die Saiten über dem Griffbrette schwingen können, ruhen sie in der Mitte des Corpus auf einem Stege und oben am Anfange des Griffbretts auf einer kleinen Erhöhung, die Sattel genannt wird.

5. Im Innern der Violin befinden sich der Stimmstock, der Balken und mehrere Klötzchen. Der Stimmstock oder die Stimme ist ein dünnes, rundes Stäbchen, das zwischen Boden und Decke unmittelbar hinter dem rechten Fuß des Steges aufgerichtet ist. Der Balken, auch Baßbalken genannt, ist eine unter der Decke der Länge nach angeleimte Leiste. Stimmstock und Balken haben den Zweck, dem Drucke der gespannten Saiten Widerstand zu leisten; der Stimmstock insbesondere, die Schwingungen der Decke dem Boden schnell mitzutheilen. Da, wo die Zargen Winkel bilden, sind kleine Klötzchen angebracht, durch welche dem Bau der Violin mehr Festigkeit gegeben werden soll. An einem solchen Klotze ist auch der Hals befestigt.

6. Der Boden, die Zargen, der Hals und der Steg werden aus Ahornholz, die Decke aus wohlgetrocknetem, gleichjährigen Fichtenholze verfertigt. Aus letzterer Holzgattung wird auch die Stimme und der Baßbalken gearbeitet Griffbrett, Sattel, Saitenhalter und Wirbel bestehen in der Regel aus Ebenholz; zu den Wirbeln verwendet man zuweilen auch Buchsbaum. Um dem Instrumente ein gefälligeres Ansehen zu geben und es zugleich vor Feuchtigkeit zu schützen, wird es gewöhnlich mit einem braunen oder gelben Lackfirniß angestrichen. Die Saiten werden aus Lämmerdärmen gedreht. Man unterscheidet eine E-, A-, D- und G-Saite. Letztere ist gewöhnlich mit versilbertem Kupfer- oder besser mit ächtem Silberdrahte übersponnen.

7. Die Saiten der Violin werden durch Anwendung des Violinbogens zum Tönen gebracht. Die einzelnen Theile des Bogens sind:

a) Die Stange, die oben mit einem kleinen Vorsprunge endigt, welcher Kopf oder Spitze genannt wird;

b) der Frosch, ein kleines ausgeschweiftes Stückchen Holz, das vermittelst einer Schraube mit der Stange in Verbindung gebracht ist, und

c) die Haare, welche im Frosch und in der Bogenspitze eingefügt sind und durch Anwendung der Schraube in die rechte Spannung gebracht werden.

8. Die Stange ist von Fernambukholz, der Frosch von Ebenholz, die Haare sind von dem Schweife weißer Pferde, am besten von Hengsten, weil diese stärker und weißer sind und weniger Fetttheile in sich haben.

2) Der gute, spielbare Zustand der Violin.

1. Soll der junge Violinspieler Freude an seinem Spiele haben, so muß man ihm gleich Anfangs ein gutes Instrument in die Hände geben. Neue Violinen klingen in der Regel etwas rauh und erlangen erst nach jahrelangem Gebrauch einen mildern, angenehmeren Ton. Daher sind im Allgemeinen die alten Violinen den neuen vorzuziehen. Die besten alten Violinen hat man von Antonio, Hieronimo und Nicolo Amati (1600—1690), von Adrea und Giuseppe Guarnerio (1660—1710), von den beiden Antonio Stradivario oder Straduario (1670—1724), sowie von Jakob Stainer (1650—1680). Die ersteren lebten sämmtlich in Cremona, der letztere in Absom, einem Dorfe bei Hall in Tyrol. Der Ton dieser Instrumente ist stark, voll und edel, auf allen Saiten und in allen Lagen von gleicher Fülle, und spricht schnell und leicht an. Leider sind viele von diesen Instrumenten, indem man sie durch Ausschaben des Deckels zu verbessern meinte, verschlechtert worden. Auch sind bei Weitem nicht alle Violinen ächt, welche die Namen dieser Meister tragen.

2. Andere gute Violinen wurden von Artor in Paris, Mathias Klotz in Mittenwald, Matthäus Friedrich Scheinlein in Langenfeld, Leonhard Mausiell und Leopold Wiedhalm in Nürnberg (1740—1790) verfertigt.

3. Unter den neuern Geigenbauern verdienen J. Vauchel in Würzburg, J. Padewet in Karlsruh, C. Padewet und Lemböck in Wien, Bauer in Stuttgart, Friedr. Diel in Darmstadt, Karl Sprenger in Nürnberg, Andreas Engleder in München, P. Schulz in Regensburg, Lorenz Krinner in Landshut, Sauke in Hamburg, Bader in Mittenwald, F. Homolko in Kullenberg ꝛc. rühmliche Erwähnung.

4. Kann nun dem angehenden Violinspieler auch nicht immer eines der vorzüglichsten Instrumente dargeboten werden, so muß man doch dafür Sorge tragen, daß er seine ersten Uebungen auf einem guten Instrumente vornehme. Es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, für den Anfänger

sei jedes Instrument gut genug. Wie soll er dahin kommen, dem Instrumente einen guten Ton zu entlocken, wenn sich keiner darin findet? Oder wie kann man ihm zumuthen, sich gern mit seinem Instrumente zu beschäftigen, wenn neben dem kreischenden Tone, den es von sich gibt, auch die Spielart eine unbequeme und ermüdende ist?

5. Eine leichte und bequeme Spielart ist neben dem guten Tone eine der Haupteigenschaften einer guten Violin. Sie hängt hauptsächlich von der richtigen Mensur ab, die dem Bau des Instrumentes und seiner einzelnen Theile zu Grunde liegt, namentlich von dem richtigen Bau und der gehörigen Lage des Halses, von der zweckmäßigen Rundung des Griffbrettes, von der entsprechenden Höhe, Breite und Rundung des Steges und von der richtigen Lage der Saiten und deren Güte.

6. Der Besaitung des Instrumentes ist besonderes Augenmerk zuzuwenden. Reinheit und Haltbarkeit der einzelnen Saiten, sowie richtiges Verhältniß derselben zu einander sind Haupteigenschaften einer guten Besaitung. Nur von einer glatten und durchaus gleichmäßig gedrehten Saite läßt sich ein reiner Ton erwarten. Finden sich Knoten an derselben, ist sie stellenweise bald dicker, bald dünner, oder hat sich während des Drehens Staub in die noch feuchte Saite gezogen, so kann sie keine regelmäßigen Schwingungen machen, daher auch keinen reinen Ton von sich geben.

7. Es ist aber nicht genug, daß die Saiten an und für sich rein seien; sie müssen auch quintenrein gestimmt werden können. Quintenrein sind 2 benachbarte Saiten, wenn sie nicht bloß leer angestrichen eine reine Quinte bilden, sondern auch dann, wenn man sie durch Aufdrücken eines Fingers gleichmäßig verkürzt. Im entgegengesetzten Falle sind sie quintenfalsch. Dieser Fehler zeigt sich bei solchen Saiten, die an dem einen Ende dünner sind, als an dem andern. Ist nämlich die Verdünnung eine allmählige, so kann die Saite an und für sich noch rein seyn; aber die Töne liegen beim Greifen an dem dickern Ende enger beisammen, als an dem dünnern. Kommt nun eine solche Saite neben eine an allen Stellen gleich dicke zu liegen, so können die gegriffenen Quinten nicht rein sein; es sei denn, daß die benachbarte Saite an demselben Uebel leidet und so aufgezogen ist, daß die beiden dicken Enden sich neben einander befinden.

8. Auch hinsichtlich der Stärke müssen die Saiten in einem richtigen Verhältniß zu einander stehen, damit der Ton auf allen Saiten gleiche Kraft und Fülle habe. Die E-Saite sei etwa halb so stark, als die D-Saite, die A-Saite halte zwischen beiden die Mitte, die G-Saite sei ein übersponnenes A. Uebrigens verlangen manche Violinen im Allgemeinen einen stärkern, andere einen schwächern Bezug, was am besten durch Versuche ermittelt werden kann. Wem es um einen großen, vollen und kräftigen Ton zu thun ist, der wird es zunächst mit einem starken Bezuge versuchen. Sprechen die Töne auf allen Saiten noch leicht und schnell an, so wird er dabei bleiben; ist dies nicht der Fall, so muß ein schwächerer Bezug an die Stelle treten. Ein häufiger Wechsel zwischen starkem und schwachem Bezug ist aber der Violin nachtheilig. Man bleibe also bei der Stärke, die man einmal als die zweckmäßigste erkannt hat, messe die Dicke der einzelnen Saiten vermittelst eines Saitenmessers ab, und richte sich bei dem Ankaufe neuer Saiten nach diesem Maße. Der Saitenmesser ist eine dünne, längliche Messingplatte mit einem fast spitzig zulaufenden Einschnitt, der in Grade abgetheilt ist. Je feiner eine Saite ist, desto tiefer kann sie in diesen Einschnitt eingelassen werden.

9. Auch dem Stege ist die nöthige Rücksicht zu widmen. Er muß aus altem, wohlausgetrocknetem Holze bereitet, am rechten Orte aufgestellt und hinsichtlich seiner Breite, Dicke und Höhe dem Instrumente gut angepaßt sein. Seinen Platz erhält er zwischen den beiden F-Löchern und zwar auf gerader Linie mit den innern Einschnitten derselben. Die Füße müssen sich der Wölbung der Decke genau anschließen und von den beiden F-Löchern gleich weit entfernt sein. Wenn dabei der linke Fuß gerade über die Mitte des Baßbalkens zu stehen kommt, so ist dieß ein Zeichen, daß der Steg die richtige Breite habe. Ob derselbe stärker oder schwächer in Holz gearbeitet sein müsse, hängt von der Constitution der Violin ab. Versuche werden hier am sichersten das Rechte finden lassen. Seine Höhe muß von der Art sein, daß die Saiten noch frei, und ohne an das Griffbrett anzuschlagen, sich schwingen können, aber nicht so hoch, daß das schnelle Niederdrücken der Saiten dadurch erschwert wird. Da die G-Saite verhältnißmäßig die weitesten Schwingungen macht, so muß der Steg an der Seite, wo sie zu liegen kommt, etwas höher sein, als an der andern.

10. Endlich ist auch noch der Bogen in Berücksichtigung zu ziehen. Ein gut bezogener Bogen enthält 100 bis 110 Haare. Diese müssen alle gleichmäßig angespannt sein und fast in der Breite eines halben Zolls so neben einander liegen, daß keines quer überläuft. Feine und gespaltene Haare taugen nichts und sind sorgfältig zu beseitigen. Damit die Haare angreifen, werden sie vor dem erstmaligen Gebrauche mit feinem Kolophoniumstaub eingerieben; später genügt es, 8 bis 10mal mit dem Bogen auf einem Stückchen Kolophonium hin und her zu fahren.

3) Stimmung der Violin.

1. Die Violin wird in reine Quinten gestimmt. Sind die Saiten noch gar nicht angespannt, so ist es gut, sie zuerst in eine gewisse gleichmäßige Spannung zu bringen, wobei darauf zu achten ist, daß sich der Steg nicht vorwärts neige, oder gar umfalle. Die A-Saite wird in der Regel zuerst gestimmt und zwar nach einer Stimmgabel oder nach einem andern Instrumente, das schon in der rechten Tonhöhe steht. Hierauf stimmt man die D- und G-, zuletzt die E-Saite. Je 2 Saiten werden beim Stimmen immer zusammen gestrichen, wobei der Druck des Bogens beide Saiten mit gleicher Stärke zu erfassen hat.

2. Man gewöhne sich daran, möglichst leise und schnell zu stimmen. Bei zu starkem Streichen überstürzen sich die Töne und man wird in deren Beurtheilung unsicher; auch stört einer den andern, wenn Mehrere zugleich zu stimmen haben. Für den Zuhörer aber ist starkes und langes Stimmen immer etwas Unerquickliches.

4) Stellung des Körpers.

Die Stellung oder Haltung des Körpers beim Violinspielen sei im Allgemeinen eine gerade und ungezwungene. Das Stehen ist dem Sitzen vorzuziehen. Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Fuße, den man gerade vorwärts

setzt; der rechte Fuß neigt sich aber rechts auswärts. Die beiden Fersen stehen auf gerader Linie und nur in geringer Entfernung von einander. Von manchen Lehrern des Violinspiels wird das Vorsetzen des rechten Fußes empfohlen, damit der Rücken eine gleichere Richtung erhalte. So lange dieses Vorsetzen der freien Bogenführung nicht hinderlich ist, mag nichts dagen zu erinnern sein.

5) Haltung der Violin.

1. Die Violin wird mit der linken Hand ergriffen und so an den Hals gelegt, daß das linke Schlüsselbein ihr als Stützpunkt dient, und das Kinn zur linken Seite des Saitenhalses zu liegen kommt. Dabei neigt sich der Corpus der Violin von der linken Seite zur rechten schief abwärts. Im Ganzen genommen muß aber die Richtung der Violin eine gerade sein; sie hat mit dem gerade vorwärts gestellten linken Fuß gleiche Richtung zu nehmen. Auch muß sie mit der Hand so hoch gehalten werden, daß sie bei der Schnecke denselben Höhepunkt einnimmt, wie am Halse; sie darf also weder seitwärts stehen, noch abwärts hängen.

2. Der Hals der Violin ruht auf dem untern Ende des linken Zeigefingers und wird mit dem obern Daumengliede auf der entgegengesetzten Seite in dieser Lage erhalten. Man vermeide es, den Violinhals so tief in die linke Hand hineinsinken zu lassen, daß er die Verbindungshaut des Zeigefingers und Daumens berührt. Es muß vielmehr zwischen diesen beiden Fingern ein so großer Raum gelassen werden, daß man unter dem Violinhalse mit der Bogenspitze hindurch fahren kann.

3. Die linke Hand ist so gerundet zu halten, daß die Fingerspitzen bequem auf die Saiten niederfallen können. Dieß wird dadurch ermöglicht, daß man das Innere der Hand vom Violinhalse entfernt, das Handgelenk auswärts gegen die Schnecke biegt und den Ellbogen gerade senkrecht unter den Corpus der Violin bringt.

6) Haltung des Bogens.

Den Bogen ergreift man mit der rechten Hand. Die Daumenspitze liegt ganz nahe am Frosch; die übrigen Finger umfassen die Bogenstange in der Art, daß die Hand natürlich gerundet, die Finger sanft gebogen erscheinen. Die Bogenstange liegt in dem ersten Gelenk des Zeige=, Mittel= und Ringfingers. Daumen und Mittelfinger befinden sich einander gerade gegenüber. Die Spitze des kleinen Fingers ruht beweglich auf der Bogenstange, und begibt sich bald etwas vor, bald etwas rückwärts. Ersteres geschieht beim Auf=, Letzteres beim Abstriche. Man sehe darauf, daß die 4 Fingerspitzen eng neben einander liegen; kein Finger darf sich von dem andern entfernen oder eckig auf die Bogenstange gelegt werden.

7) Tonbildung und Bogenführung.

Ein schön gebildeter Ton ist in der Regel die Frucht einer guten Bogenführung. Wer daran zweifelt, der höre das erbärmliche Kratzen und Schaben, das steife Hin- und Herfahren des Stümpers und vergleiche damit das Spiel des Künstlers, in dessen Hand der Bogen ruhig und anmuthig dahin fließt und dem Instrument die schönsten und eindringendsten Töne entlockt. Das Studium der Bogenführung ist daher mit großer Sorgfalt zu betreiben. Folgende Punkte mögen hierbei besondere Beachtung verdienen:

1. Vor Allem ist darauf zu sehen, daß der Ton einen schönen klaren und bestimmten Anfang erhält. Nicht wenige Geiger verschwenden fast den vierten Theil des Bogens, bis der Ton recht kommen will, während er schon im ersten Moment des Fortziehens voll und kräftig hervortreten sollte. Dieß kommt daher, weil sie den Bogen fortziehen, ohne zuvor die Saite gehörig gepackt zu haben. Um einen schönen, vollen Ton zu erhalten, hat man die Haare des Bogens — etwa einen Zoll vom Stege entfernt — so auf die Saite zu setzen, daß sie ihrer ganzen Breite nach dieselbe berühren. Die Bogenstange neigt sich dabei ein wenig dem Griffbrette zu. Durch das Aufsetzen der Haare wird die Saite gleichsam gepackt und dadurch genöthigt, beim ersten Beginn des Striches sogleich vollständig zu erzittern. Dadurch wird der Ton voll und markig; er bekommt Anstoß, d. h. einen bestimmten und klaren Anfang; er wird gleichsam mit der Wurzel aus der Violin gezogen. Dieser Anstoß muß sich sowohl beim Ab- als beim Aufstriche bemerklich machen und ist beim Aufstriche mit besonderer Sorgfalt zu üben, weil sich die Saite an der Bogenspitze schwerer packen läßt, als am Frosch.

2. Die Bogenstriche sind in gerader Richtung auszuführen; d. h. der Bogen ist so fortzuziehen, daß derselbe immer dem Stege parallel sich bewegt. Dieß wird dadurch ermöglicht, daß man das Handgelenk beim Hin- und Herziehen eine sanfte Biegung machen läßt. Beginnt der Bogenstrich beim Frosch, so tritt das Handgelenk in der Richtung nach dem Kinn etwas hervor; zieht man den Bogen abwärts bis zur Spitze, so zieht sich dasselbe allmählig zurück und die Hand tritt mehr in den Vordergrund.

Das umgekehrte Verfahren findet beim Aufstriche Statt, wo das einwärts gebogene Handgelenk allmählig hervortritt und sich auswärts biegt. Dabei hängt der Oberarm gerade abwärts, und der Ellbogen steht dem Körper ziemlich nahe.

3. Alle Bogenstriche sind vorzugsweise mit der Hand und dem Vorderarme mit möglichst lockerem Hand- und Ellenbogengelenke auszuführen; der Oberarm hat sich fast gar nicht dabei zu betheiligen. Höchstens darf er der Bewegung des Vorderarm nachgehen. Dieser Fall tritt ein, wenn der Bogen aufwärts bis zum Frosch geführt wird, wo der Oberarm sich etwas vorwärts zu bewegen hat, oder wenn die tiefern Saiten, namentlich die G-Saite zur Anwendung kommt, wo er sich etwas heben und auswärts bewegen muß. Mit dem ganzen Arme zu spielen, ist unstatthaft; dieß führt zu schiefen Bogenstrichen, bringt Steifheit in's Spiel und macht einen guten, gesangvollen Ton zur Unmöglichkeit.

4. Der Bogen ist in der Regel in gleicher Geschwindigkeit über die Saiten hinzuführen. Dieß ist besonders dann nothwendig, wenn der Ton vom Anfang bis zum Ende gleiche Stärke besitzen soll. Es ist ein häufig vorkommender Fehler, daß der Spieler den Bogen Anfangs sehr rasch fortzieht und so den größten Theil des Bogens verbraucht, ehe noch die Dauer des Tones bis zur Hälfte erschöpft ist. Eine solche Bogenführung fördert ungleiche Töne zu Tag,

die zu Anfange des Striches stark sind, gegen das Ende hin aber immer dünner und schwächlicher werden.

5. Indeß reicht das gleichmäßige Fortziehen des Bogens noch nicht hin, um einen Ton von ganz gleicher Stärke zu gewinnen. Der Bogen ist nämlich am Frosche schwerer als an der Spitze; auch übt die natürliche Schwere der Hand, wenn der Bogen beim Frosche eingesetzt wird, kräftiger auf die Saite, als wenn das Einsetzen bei der Spitze geschieht.

Läßt man also bloß die natürliche Schwere des Bogens und der Hand auf die Saite wirken, so wird der Ton am Frosche stärker als an der Spitze. Diese Ungleichheit wird dadurch gehoben, daß man beim Abstriche den Zeigefinger Anfangs ganz leicht, den kleinen Finger aber fest auf die Bogenstange legt. Je weiter man abwärts zieht, desto mehr muß der Druck des Zeigefingers sich verstärken, während jener des kleinen Fingers nachläßt. Beide Finger theilen sich also in die Direktion des Bogens. Wo die Wirksamkeit des einen aufhört, da hat jene des andern zu beginnen.

6. Der Schüler muß sich befähigen, dem Tone alle Grade der Stärke und Schwäche einzuhauchen. Starke Töne erhält man, wenn man möglichst nahe am Stege spielt, den Bogen mit fester Hand führt und die Bogenstange sich fast gar nicht neigen läßt. Zarte Töne werden dem Instrumente entlockt, wenn man näher am Griffbrette spielt, der Bogenstange eine größere Neigung giebt und den Bogen mit leichterer Hand über die Saiten hinzieht.

7. Ist Crescendo auszuführen, so wird die Saite nur mit einem geringen Theile der Haare gepackt und der Bogen Anfangs ganz langsam, dann aber mit beschleunigter Bewegung weiter gezogen. Dabei nähert sich derselbe mehr dem Stege, und der Druck des Zeigefingers wird immer stärker. Das umgekehrte Verfahren findet beim Decrescendo Statt. Hier wird der Bogen nahe am Stege angesetzt, die Saite fest gepackt und energisch in Schwingungen gesetzt. Der Zug wird aber dann immer langsamer, der Druck der Hand läßt nach und der Bogen nähert sich mehr dem Griffbrette. Ist ein Crescendo und Decrescendo auf einem Striche auszuführen, so werden beide Verfahrungsarten mit einander verbunden. Es ist aber darauf zu sehen, daß der Ton seine höchste Stärke erreicht habe, wenn die halbe Dauer desselben erschöpft und zugleich der Bogen bis zur Mitte geführt ist.

8. Spielt man möglichst nahe am Stege und führt dabei den Bogen ganz leicht, so ergeben sich pfeifende, näselnde Töne, die zur Darstellung gewisser Contraste zuweilen gut zu brauchen sind. Man bezeichnet in solchem Falle die treffende Stelle durch sul ponticello (über dem Stege). Wenn man aber mit möglichst leichter Hand und in langen Strichen ganz in der Nähe des Griffbrettes spielt, so ergeben sich flötenartige Töne, die durch sulla tastiera (über dem Griffbrett) angezeigt werden.

8) Ab- und Aufstrich.

1. Zu einer guten Bogenführung gehört auch die richtige Wahl des Ab- und Aufstriches. Der Abstrich hat mehr Kraft als der Aufstrich. Wo es sich also darum handelt, einen Ton zu accentuiren, da wird der Abstrich am rechten Orte sein. Die guten Takttheile werden daher in der Regel im Abstriche, die schlechten im Aufstriche gespielt. Doch darf man sich nicht sclavisch an diese Regel binden. Sie läßt sich nicht immer genau einhalten; auch gleicht sich oft der Bogenstrich wieder aus, so daß, wenn in dem einen Takte die guten Takttheile aufwärts gestrichen werden mußten, dieselben im nächsten Takte wieder auf den Abstrich kommen. Der Schüler muß sich daher üben, mit dem Aufstriche eben so gut zu accentuiren, als mit dem Abstriche. Bei der Wahl des Ab- und Aufstriches sind aber auch noch höhere Rücksichten zu beobachten. Es handelt sich nämlich beim Vortrag eines Tonstückes nicht blos darum, dem Hörer die taktischen Verhältnisse klar zu machen, also die guten Takttheile zu betonen; gar oft ist der musikalische Gedanke von der Art, daß der zu accentuirende Ton auf eine untergeordnete Taktzeit fällt, und daß also dorthin der Abstrich zu legen ist. Daher gehört eine tiefere musikalische Bildung, eine gewisse Kenntniß des musikalischen Satzbaues dazu, um bei jedem einzelnen Falle beurtheilen zu können, ob hier der Ab- oder Aufstrich anzuwenden sei.

2. Als allgemeine Regeln für den Ab- und Aufstrich können etwa folgende gelten:

Der Abstrich wird gebraucht:

a) am Anfange eines Tonsatzes, wenn derselbe mit dem guten Takttheile beginnt;

b) bei den guten Takttheilen in geraden Taktarten;

c) bei einem Auftakte, wenn derselbe durch einen Bindebogen an den nachfolgenden guten Takttheil geknüpft ist;

d) bei einzeln vorkommenden synkopirten Noten;

e) bei Akkorden;

f) bei einer langen Schlußnote, deren Tonstärke allmählig abnehmen soll;

g) überhaupt bei Tönen, die mit besonderer Kraft hervorgehoben werden sollen, wobei sogar der Abstrich mehrmals hintereinander angewendet werden kann. Gewöhnlich wird dann der Bogen in der Nähe des Frosches benützt, und dies durch die Worte du talon de l'archet bezeichnet.

3) Um den Schüler vor groben Fehlern zu bewahren, hat man in vielen Unterrichtswerken den Ab- und Aufstrich durch besondere Zeichen angedeutet. Sehr häufig findet man den Abstrich durch ein oben geöffnetes Quadrat (⊔), oder durch das vieldeutige französische Wort tiré (gezogen), auch durch einen liegenden Pfeil mit rechts stehender Spitze (↗) bezeichnet; den Aufstrich dagegen durch ein unten geöffnetes Quadrat (⊓), oder statt dessen durch 2 schiefgestellte Striche, die oben eine Spitze bilden, (Λ), ferner durch das Wort poussé (gestoßen, geschoben) oder durch einen Pfeil mit links stehender Spitze (↙). Ich glaubte, den Abstrich einfacher und charakteristischer durch einen senkrechten Grundstrich (|), den Aufstrich aber durch einen schiefen Haarstrich (/) bezeichnen zu können. Diese Zeichen sind auf den ersten Blick verständlich, nehmen wenig Raum ein und gewähren noch den Vortheil, daß man durch Anfügung kleiner Hilfsstriche auch die einzelnen Theile des Bogens, die zur Benützung kommen sollen, bezeichnen kann.

9) Eintheilung des Bogens.

1. Man kann den Bogen in seiner ganzen Länge, aber auch bloß nur an einzelnen Theilen gebrauchen. Lange Töne er-

fordern in der Regel den ganzen Bogen, kurze Töne werden mit halbem, Drittels-, Viertelsbogen ꝛc. gespielt.

2. Besteht ein ganzer Satz aus kurzen Tönen, die sämmtlich gesonderte Bogenstriche erhalten, so kann man dieselben entweder an der Spitze des Bogens, oder in der Mitte, oder in der Nähe des Frosches ausführen. Es wird aber auf den Charakter des Tonsatzes ankommen, ob man diesen oder jenen Theil des Bogens zu wählen habe, da der Effekt an jeder Stelle ein anderer ist. Am Frosche haben die Töne mehr Kraft und Energie, in der Mitte verbindet sich mit der Kraft eine gewisse Zartheit und Elasticität, an der Spitze charakterisiren sich die Töne durch Weichheit und Milde.

3. Wechseln lange Töne mit kurzen ab, so hat man den Bogen so einzutheilen, daß die Bogenlänge dem Werthe der einzelnen Noten entspricht. Die Viertelnote bekommt also nur halb so viel Bogen, als die Halbe, die Achtelnote halb so viel als das Viertel ꝛc. Durch solches Verfahren kommt Egalität in das Spiel. Gibt man kurzen Tönen dieselbe Bogenlänge, wie den neben ihnen auftretenden langen, so treten erstere in Folge der rascheren Bogenführung zu sehr hervor, und die Gleichheit des Tones leidet darunter.

4. Indeß läßt sich diese Regel nicht immer genau beobachten, namentlich da nicht, wo nach einer langen Note immer eine kurze folgt. In solchem Falle kann die Ungleichheit des Tones nur dadurch beseitigt werden, daß man die kurze Note mit leichterem Bogenstriche ausführt.

5. Die richtige Eintheilung des Bogenstriches hat für den Schüler immer eine große Schwierigkeit, und es ist zu verwundern, daß in den bis jetzt erschienenen Violinschulen noch keine Zeichen vorgeschlagen worden sind, um dem Schüler das Studium dieses Gegenstandes zu erleichtern. Die Spohr'sche Schule, welche hierin noch am sorgfältigsten zu Werke geht, bedient sich zur Bezeichnung des Ab- und Aufstriches der Ausdrücke tiré und poussé und zur Bezeichnung der verschiedenen Bogenlängen, die wörtliche Angabe derselben vermittelst der Anfangs-Buchstaben, z. B. G B. = ganzer Bogen, K. St. = kurze Striche, H. B. u. = halber Bogen unten, Drth. St. = Drittels-Striche ꝛe. Ich glaubte, die verschiedene Bogenlänge am einfachsten dadurch bezeichnen zu können, daß ich in dem Falle, wo der Bogen nur theilweise benützt werden soll, dem bereits gewählten Zeichen für den Ab- und Aufstrich kleine verstärkte Hilfslinien beisetzte. Die untere Hälfte des Bogens bezeichnete ich durch einen feinen, senkrechten Strich, an dessen Seite sich unten, bis zur Hälfte reichend, ein verstärkter Grundstrich befindet ꝛc.

10) Verschiedene Stricharten.

1) Endlich gehört auch Kenntniß der verschiedenen Stricharten und die geschickte Ausführung derselben in das Bereich einer guten Bogenführung. Man kann 2 Hauptstricharten unterscheiden: Stoßen und Schleifen. Das Stoßen besteht darin, daß man jedem Tone einen besonderen Strich gibt, das Schleifen darin, daß man 2 oder mehrere Töne auf einem Strich mit einander verbindet. Jeder dieser Stricharten läßt eine sehr verschiedene Ausführung zu, je nachdem man dabei den ganzen Bogen oder nur einzelne Theile desselben benützt, den Bogen langsam oder schnell zieht, die Kraft der Hand mehr oder minder auf denselben wirken läßt, die Wendung des Bogens rasch oder weniger rasch vornimmt, der Elasticität des Bogens mehr oder weniger Spielraum gönnt ꝛc. Auch können beide Hauptstricharten auf die manigfachste Weise mit einander verbunden werden. Dadurch entstehen eine Menge verschiedener Stricharten, und die Violin gewinnt durch sie für die verschiedenen Gemüthszustände einen Reichthum von Ausdrucksformen, wie solchen kein anderes Instrument aufzuweisen vermag.

2) Es ist schwer, alle Stricharten namhaft zu machen; vielen derselben mangelt auch der besondere Name. Doch sollen die wichtigsten hier beschrieben und wo möglich an Beispielen aus der Violinschule nachgewiesen werden.

A. Gestoßene Stricharten.

a) Der langsam gezogene Strich (Choralstrich). Man benützt dabei den ganzen Bogen, zieht denselben ganz langsam mit einem gewissen Zurückhalten fort und führt den Strichwechsel mit einer so leichten und raschen Wendung aus, daß zwischen den einzelnen Tönen fast gar keine Lücke bemerkbar wird. 1. Th. Nr. 102.

b) Der verkürzte Choralstrich. Man verwendet den halben Bogen dazu und zwar entweder die obere oder untere oder mittlere Hälfte; der Strichwechsel ist ebenfalls kaum merklich. Nr. 102. in schnellerem Tempo.

c) Der lange und verkürzte Choralstrich mit einander verbunden. Die kurzen Striche werden abwechselnd bald an der Spitze, bald am Frosche ausgeführt. Nr. 57.

d) Der schnell geführte, abgestoßene Strich mit bemerkbarem Strichwechsel. (Detachirter Bogenstrich, detaché). Bei jedem Ab- und Aufstrich wird der Bogen ein wenig angehalten, aber nicht von der Saite erhoben. Man kann diesen Strich an der Spitze, in der Mitte und am Frosche ausführen und nach Beschaffenheit des Tempo mehr oder weniger Bogen dazu verwenden. Die Töne sind alle in gleicher Stärke auszuführen; die guten Takttheile werden nicht accentuirt. Nr. 151.

Stößt man jede Note in der Nähe der Spitze kurz und scharf ab, wobei der Bogen mit allen Fingern fest gefaßt wird, so nennt man die Strichart die martellirte oder gehämmerte (martellé). Nr. 186.

e) Der hüpfende Strich. Er kann in der Mitte des Bogens, aber auch an der Spitze und am Frosche ausgeführt werden. Der Bogen wird dabei sehr leicht, etwa nur mit Daumen-, Zeige- und Mittelfinger gehalten und mit so lockerem Hand- und Ellenbogengelenk über die Saiten hingeführt, daß derselbe zwischen jedem Strichwechsel elastisch in die Höhe springt. Ist das Tempo sehr rasch, benützt man dabei sehr wenig Bogen, erscheinen die Töne rund und fest abgegränzt, rollen sie gleichsam wie Perlen dahin, so wird diese Strichart der Perlstrich genannt.

B. Geschliffene Stricharten.

a) Es werden in langsamem Zuge je 2 Noten auf einem Bogenstriche ausgeführt. Der Bogen wird mit gleicher Schnelligkeit gezogen; jede Note bekommt die Hälfte des Bogens; der Strichwechsel ist rasch und kaum bemerkbar. Nr. 151 in sehr langsamen Tempo.

b) In ähnlicher Weise können je 4 oder je 8 Noten auf einem Striche genommen werden. Jede Note erhält einen gleichen Antheil vom Bogen; die Töne sind in ihrer Stärke und Dauer völlig gleich und so eng mit einander verbunden, daß selbst beim Wechseln des Striches keine Lücke entsteht. Nr 151.

c) Je 2 Noten werden mit raschem Bogenstriche zusammengezogen; vor jedem Strichwechsel wird der Bogen ein wenig angehalten, so daß die 2. Note kurz abgebrochen erscheint. Die Ausführung kann mit halbem, Drittels-, Viertelsbogen und an jedem Theile des Bogens geschehen. Nr. 151.

d) Der unterbrochene geschliffene Strich. (Staccatirter Strich.) 2 Noten werden auf einem Strich genommen, aber inmitten des Strichs durch plötzliches Anhalten des Bogens von einander getrennt. Zur Bezeichnung dieser Strichart, bei welcher Schleifen und Abstoßen vereinigt erscheinen, setzt man über die beiden Noten Punkte und einen Schleifbogen. (⁀..) Nr. 151.

e) In ähnlicher Weise können auch 4 Noten auf einem Strich genommen und durch plötzliches Anhalten von einander getrennt werden. (⁀....) Nr. 151.

f) 4 Noten lassen sich auch so auf einem Striche ausführen, daß das Anhalten zwischen der 2. und 3. Note stattfindet. Man deutet dieß durch kleine Schleifbögen an, über welche ein größerer gesetzt wird. (⁀⁀) Nr. 151.

C. Vermischte Stricharten.

Sie ergeben sich, wenn man Stoßen und Schleifen mit einander verbindet. Dieses kann je nach Beschaffenheit der Taktart und der Anzahl Noten, die sich in einem Takte finden, auf sehr verschiedenartige Weise geschehen. Bei der Unmöglichkeit, alle Fälle aufzuzählen, beschränken wir uns bloß darauf, an Takten von 8 Noten die Mannigfaltigkeit der sich hierdurch ergebenden Stricharten ahnen zu lassen. An den Beispielen Nr. 151, 157, 164, 177, 186 ꝛc. können sie zur Einübung gelangen.

a) Von 4 Noten werden 2 geschliffen und 2 gestoßen. Die Ausführung geschieht mit der obern Hälfte des Bogens und zwar so, daß den gestoßenen Noten immer nur ein Viertelsbogen zukommt. Der Accent fällt auf die gebundenen Noten.

b) Die ersten 2 Noten werden gestoßen, die folgenden 2 geschliffen. Die Ausführung in der vorigen Weise. In Folge des längeren Bogenstriches, welcher den gebundenen Noten zukommt, wird der Accent unvermerkt auf den schlechten Takttheil verlegt.

c) Die erste Note gestoßen, die drei folgenden geschliffen. Der gestoßenen Note kommt eben so viel Bogen zu, als die geschliffenen zusammen erhalten.

d) Die ersten 3 Noten geschliffen, die vierte gestoßen. Hier tritt das umgekehrte Verfahren ein.

e) Die erste Note gestoßen, dann immer 2 gebunden. Die zweite der gebundenen Noten wird durch einen Druck des Bogens stark herausgehoben.

f) Die 1. und 4. Note gestoßen, die 2. und 3. geschliffen.

g) Die ersten 4 Noten geschliffen, die folgenden 4 gestoßen. Obere Hälfte des Bogens, jedoch so, daß den gestoßenen Noten ein verhältnißmäßig geringerer Theil zukommt.

h) Die ersten 4 Noten gestoßen, die nächsten 4 geschliffen. Umgekehrtes Verfahren. Der Accent fällt auf die geschliffenen Noten.

i) Die ersten 2 Noten eines jeden Taktes geschliffen, alle andern gestoßen.

k) Die ersten 6 Noten eines jeden Taktes geschliffen, die 2 letzten gestoßen. Ganzer Bogen. Die gestoßenen Noten werden abwechselnd an der Spitze und am Frosche ausgeführt.

l) Die erste und 8. Note eines jeden Taktes gestoßen, die dazwischen liegenden geschliffen. Die Uebung beginnt mit dem Abstrich an der Spitze.

m) Die erste Note gestoßen, die folgenden 4 geschliffen, auf neuem Striche wieder 2 geschliffen und die letzte gestoßen.

n) Die erste Note gestoßen, die 2. und 3. geschliffen, eben so auf neuem Striche die 4. und 5. geschliffen und die 3 letzten Noten gestoßen.

o) Die ersten 4 Noten auf dem Abstriche gebunden, die nächsten 4 aufwärts, jedoch so, daß nach der 2. Note der Bogen ein wenig angehalten wird.

p) Die erste Note abwärts gestoßen, die 3 folgenden aufwärts. (Staccato.) Mit der Spitze des Bogens.

q) Die erste Note abwärts gestoßen, die folgenden 7 aufwärts. (Staccato.)

Das Staccato besteht in dem scharfen Abstoßen der Töne auf einem Bogenstrich und wird gewöhnlich im Aufstriche mit der obern Bogenhälfte gemacht. Das Abstoßen geschieht lediglich mit dem Handgelenk; Vorder- und Hinterarm werden ruhig gehalten. Bei jeder Note erhält der Bogen vermittelst des Zeigefingers einen leichten Druck, so daß die Haare in ihrer ganzen Breite auf die Saite zu liegen kommen. Die Absonderung der einzelnen Töne wird dadurch bewirkt, daß sich nach erfolgtem Druck der Bogen immer ein wenig erhebt, ohne jedoch die Saite zu verlassen.

Das Staccato ist eine der schwierigsten Stricharten und will viel geübt sein, wenn es zu einer gleichmäßigen, deutlichen und scharfen Absonderung der Töne kommen soll. Man übe es daher Anfangs ganz langsam und im strengsten Takte, stoße besonders die erste und letzte Note recht lebhaft heraus und gehe nur allmählig zu einem schnelleren Tempo über. Es gibt auch ein Staccato im Abstriche; doch klingt es im schnellen Tempo etwas schwerfällig, ist auch schwerer auszuführen und wird daher nur im langsameren Tempo angewendet.

r) Das Staccato mit untermischten gebundenen Tönen. Die erste Note abwärts gestoßen, die folgenden 7 aufwärts und zwar 3 Noten gestoßen, 2 gebunden und wieder 2 gestoßen.

s) Das hüpfende Staccato. Es wird mit springendem Bogen im Ab- und Aufstriche gemacht und erstreckt sich gewöhnlich nur auf wenige Töne. Man hält den Bogen ganz leicht, etwa mit 3 Fingern, wirft denselben auf die Saite und läßt ihn durch seine eigene Schnellkraft springen.

11) Fingersetzung.

1. Um höhere Töne zu erhalten, als diejenigen sind, welche die leeren Saiten von sich geben, werden die Saiten durch Aufsetzen der Finger verkürzt. Man benützt hiezu den Zeige-, Mittel-, Ring- und kleinen Finger. Diese Finger werden ein wenig eingezogen, so daß die Gelenke gekrümmt erscheinen, damit blos die Fingerkuppen den Druck auf der Saite bewirken

2. Das Aufsetzen der Finger muß mit einer gewissen Schwung- und Schnellkraft geschehen. Mit energischem Schlage müssen die Töne gleichsam herausgehämmert werden. Auch hat der Druck der Finger um so stärker zu sein, je dicker die niederzudrückende Saite ist, und je kräftiger der Bogen dabei geführt wird. Der kleine Finger, als der schwächste, ist im energischen Niederdrücken besonders zu üben.

3. Ein Hauptaugenmerk ist dem Reingreifen, der reinen Intonation, zuzuwenden. Der Schüler lerne zu diesem Zwecke die Tonentfernungen genau kennen, mache sich mit dem Griffbrette recht bekannt, und schärfe sein Ohr durch aufmerksames Hören. Die meisten Fehler im Reingreifen werden von Anfängern dadurch gemacht, daß sie die halben und ganzen Töne nicht gehörig unterscheiden, namentlich bei den halben Tönen die Finger nicht eng genug neben einander stellen. Auch der verminderte Quintschritt, der mit einem und demselben Finger auf zwei benachbarten Saiten auszuführen ist, z. B. h-f, cis-g, ꝛc. wird sehr häufig falsch ausgeführt, indem der Schüler vergißt, den Finger vor- und zurück zu ziehen.

4. Der reinen Intonation ist es sehr förderlich, wenn die Finger so über die Saiten gehalten werden, daß sie nur senkrecht niederfallen dürfen, um den rechten Ton zu treffen. Auch ist es rathsam, die niedergedrückten Finger **nicht** sogleich wieder zu erheben, sondern sie so lange auf den Saiten liegen zu lassen, als es nur immer angeht. Bei aufsteigender Tonfolge werden daher allmählich alle Finger niedergedrückt, bei fallender dagegen wieder allmählich aufgehoben. Ein Fingern auf dem Griffbrette, nach Art des Klavierspielens, soll nicht stattfinden.

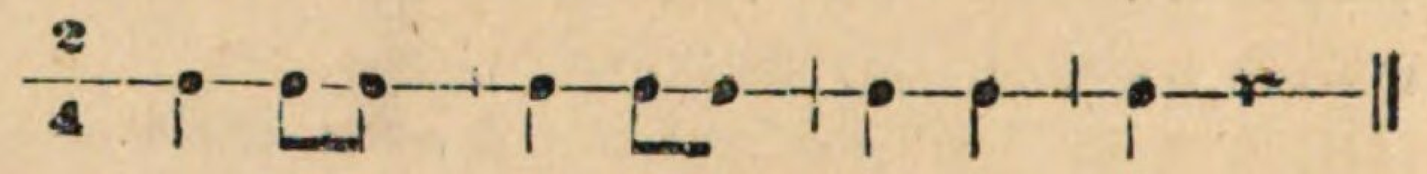
5. Die Töne der leeren D-, E- und A-Saite können auch vermittelst des vierten Fingers auf der vorhergehenden Saite hervorgebracht werden. Ob nun der vierte Finger oder die leere Saite anzuwenden sei, hängt von gewissen Umständen ab. In der Regel verweilt man auf einer Saite so lang, als möglich ist. Kommen also mehrere Töne hintereinander vor, die auf einer und derselben Saite gegriffen werden können, so bleibt man auf dieser Saite und geht nicht unnöthiger Weise zur folgenden über. Folgen aber höhere Töne, die ohnedieß den Uebergang zur nächsten Saite nöthig machen, so ist kein Grund vorhanden, den vierten Finger anzuwenden; man benützt in diesem Falle die leere Saite. Sind zwei oder mehrere Töne auf einem Striche zu nehmen, so verdient der vierte Finger den Vorzug, wenn die mit diesem Tone zu einem Striche verbundenen Töne tiefer sind; die leere Saite ist aber zu benützen, wenn sich diesem Tone höhere Töne anschließen.

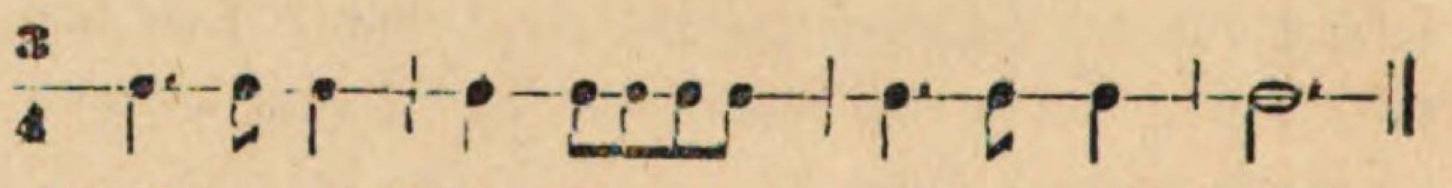
6. Der Fingersatz wird durch die Ziffern 1, 2, 3 und 4 bezeichnet. Ein Null deutet die leere Saite an.

12) Einige Winke und Rathschläge.

1. Der erste Unterricht im Violinspielen ist mit besonderer Sorgfalt zu ertheilen, denn da soll der Grund zu einer richtigen Behandlung der Violin, zu einer reinen Intonation, zu einer guten Bogenführung gelegt werden. Fehler, die man in der ersten Zeit übersieht oder gering achtet, führen immer mehr zu üblen Angewöhnungen, die später kaum mehr zu beseitigen sind. Darum sollte der Schüler in der ersten Zeit möglichst viel unter der Aufsicht des Lehrers spielen, damit Falsches und Fehlerhaftes gar nicht aufkommen könne.

2. Es ist nicht zweckmäßig, den Schüler sogleich in den ersten Stunden nach **Noten** spielen zu lassen, weil seine Aufmerksamkeit dadurch auf zu Verschiedenartiges gelenkt wird. Richtige Haltung der Violin, Bogenführung, Erzeugung eines gesunden, kernhaften Tones: das sind Dinge, welche die ungetheilteste Aufmerksamkeit erfordern und dem Schüler keine Zeit übrig lassen, den Blick auch noch auf die Noten zu richten. Die ersten Uebungen werden daher am besten nach dem Gehöre ausgeführt. Der Lehrer spielt vor, der Schüler ahmt nach. Anfangs genügen die leeren Saiten. Der Schüler übt sich zuerst in kurzen Strichen (in der Mitte des Bogens, an der Spitze, am Frosch), dann in längeren; zuerst in langsamer, dann in schnellerer Bewegung. Diese Uebungen nehmen gleich Anfangs eine rhythmische Form an und bald spielt der Schüler auf den leeren Saiten mit gehöriger Eintheilung des Bogens etwa Sätzchen, wie folgende:





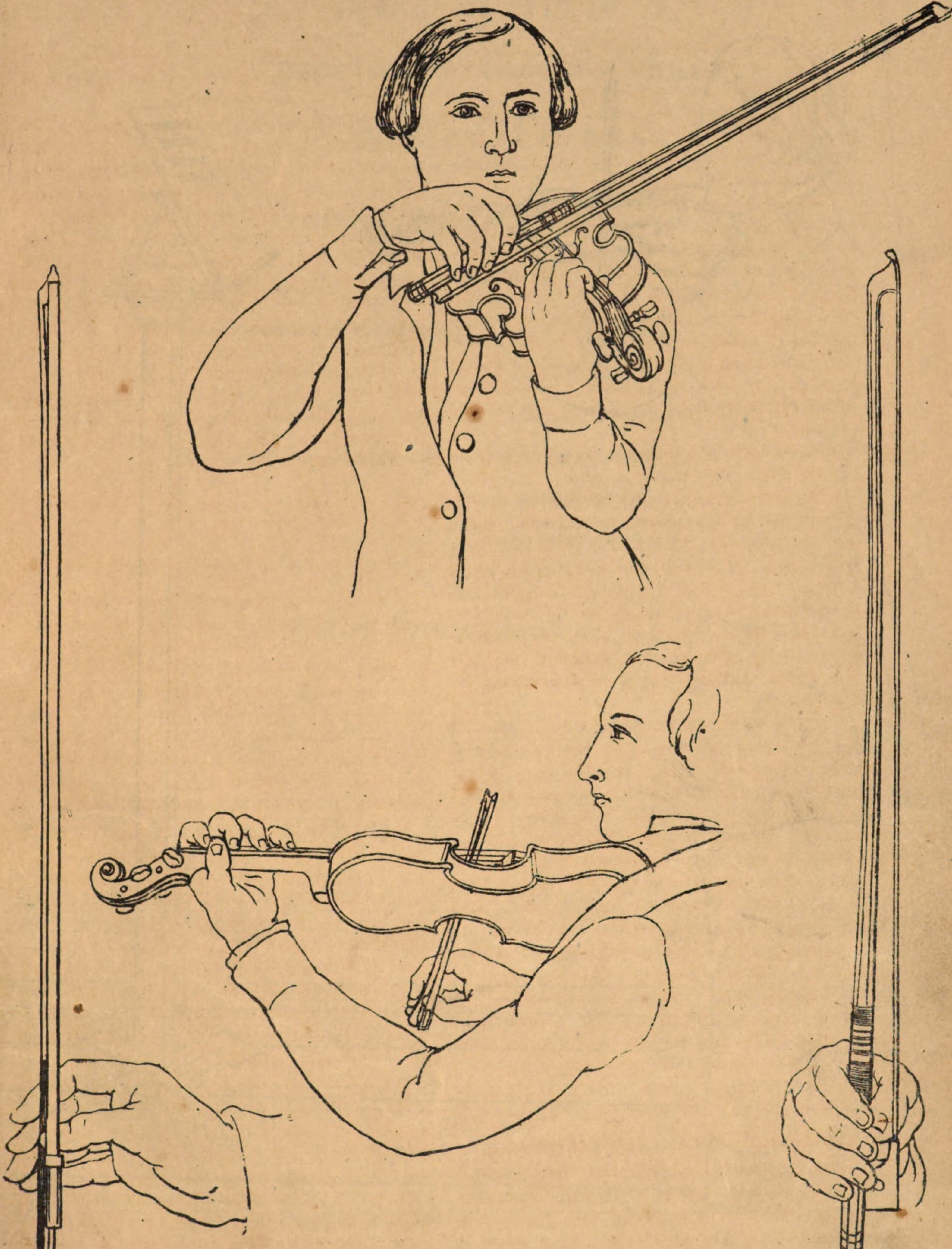
3. Ist durch solche Uebungen der Schüler allmählich Herr seines Bogens geworden, so treten Finger-Uebungen hinzu. Er lernt auf der E-Saite etwa die Töne e, f, g und a, später auch fis und b kennen, faßt den Unterschied auf, der zwischen einem halben und ganzen Ton stattfindet, und übt sich, diese Töne rein und sicher nachzuspielen. Der Lehrer läßt nun diese Töne verschiedenartig auf einander folgen, kleidet sie bald in diese, bald in eine andere rhythmische Form, und so entstehen allerlei kleine, ansprechende Sätze, die der Schüler leicht auswendig lernt und mit vieler Freude nachspielt.

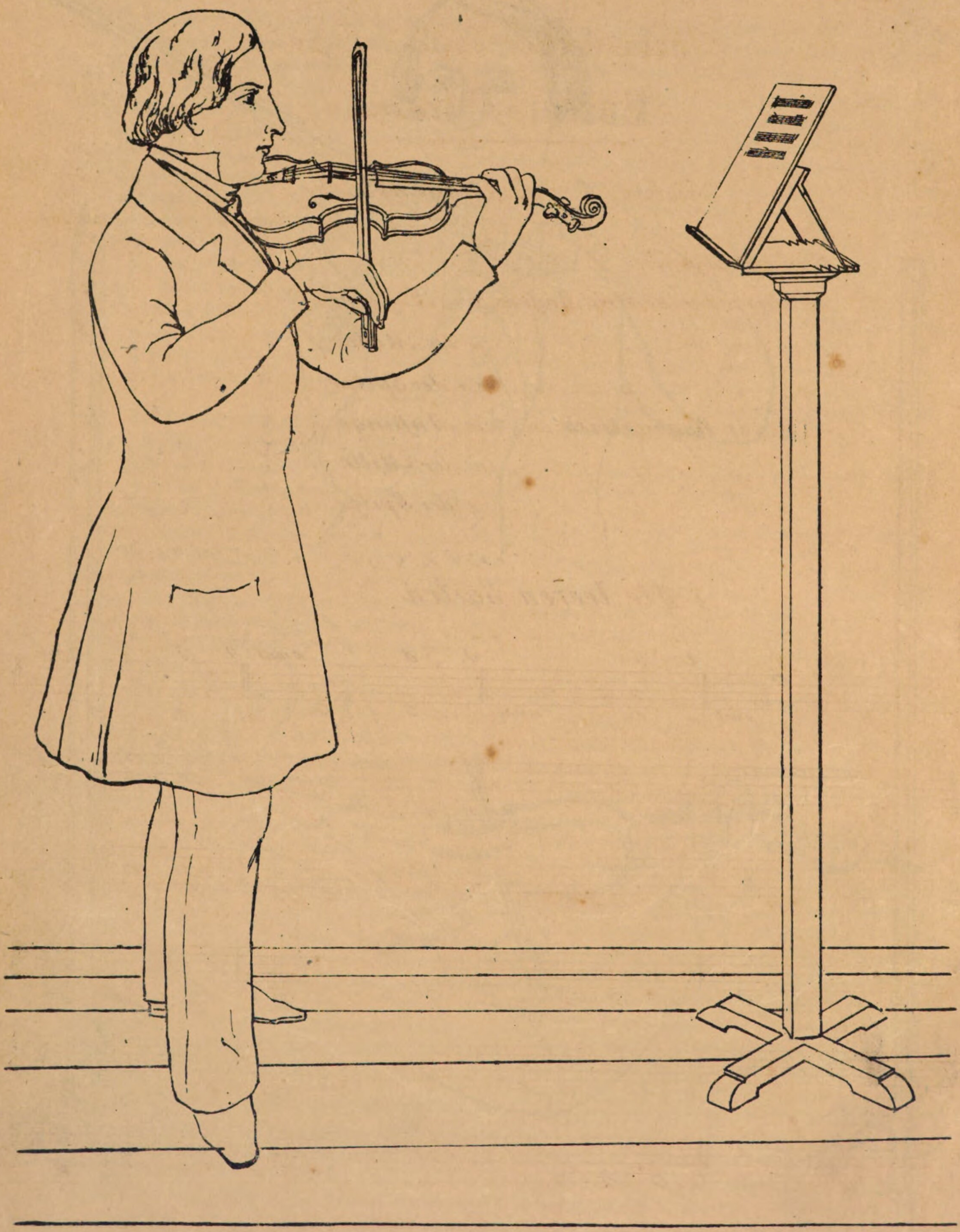
4. In ähnlicher Weise wird der Schüler auch mit den Tönen der übrigen Saiten bekannt gemacht. Die melodischen Uebungen werden dabei immer umfangreicher, die rhythmischen Formen immer manigfaltiger; es treten verschiedene Stricharten hinzu, und so kann der Schüler mehrere Monate lang ohne alle Notenkenntniß auf das Zweckmäßigste beschäftigt werden.

5. Als Uebungsstoff zum Auswendigspielen benütze der Lehrer hauptsächlich **Choräle** und **Lieder**, welche dem Schüler schon von der Schule her bekannt sind. Namentlich ist das Choralspiel ein vortreffliches Mittel, sich einen vollen und kräftigen Ton anzueignen.

6. Tritt endlich die Notenkenntniß ein, so hat der Schüler bereits viel gewonnen. Er besitzt ein Ohr, das im richtigen Auffassen der Tonverhältnisse geübt ist, eine Hand, die mit Leichtigkeit den Bogen zu handhaben versteht, **Finger**, welche willig und behende niederfallen und dabei den rechten Ort treffen, ein **Tongedächtniß**, das einen musikalischen Gedanken leicht zu behalten vermag und ein **Auge**, das jetzt unverrückt sich den Noten zuwenden kann, weil kein anderer Gegenstand mehr dessen Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Druck von Joh. Peter Heffel in Altdorf.





HOHMANN'S

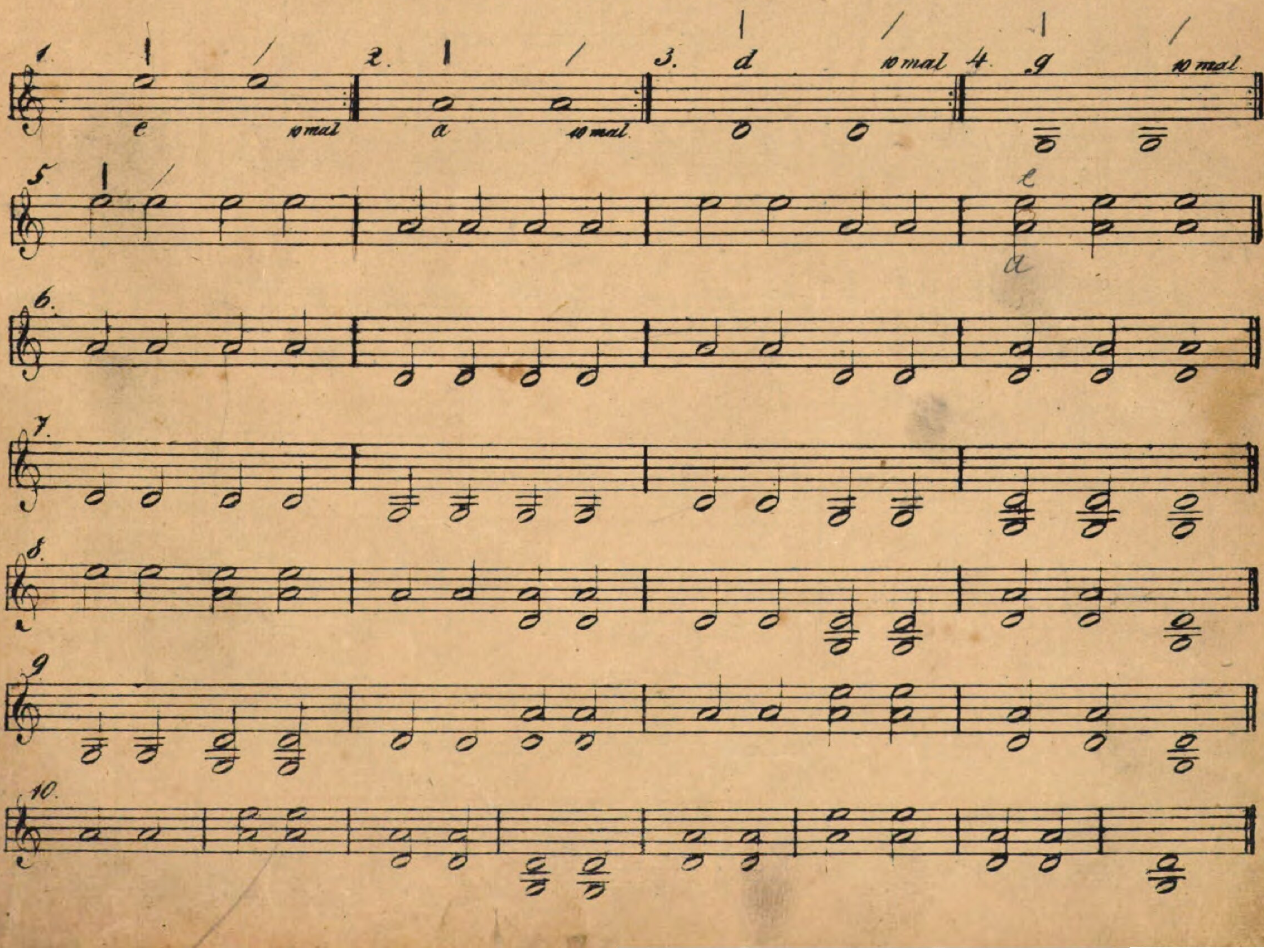
practische Violin-Schule.

Erster Cursus.

Zeichen für die Bogenstriche.

		Abwärts	Aufwärts
Ganzer Bogen			
Halber oder Drittels-Bogen	am Anfange		
„ „ „	in der Mitte		
„ „ „	an der Spitze		
Kurzer Bogenstrich	am Anfange		
„ „	in der Mitte		
„ „	an der Spitze		

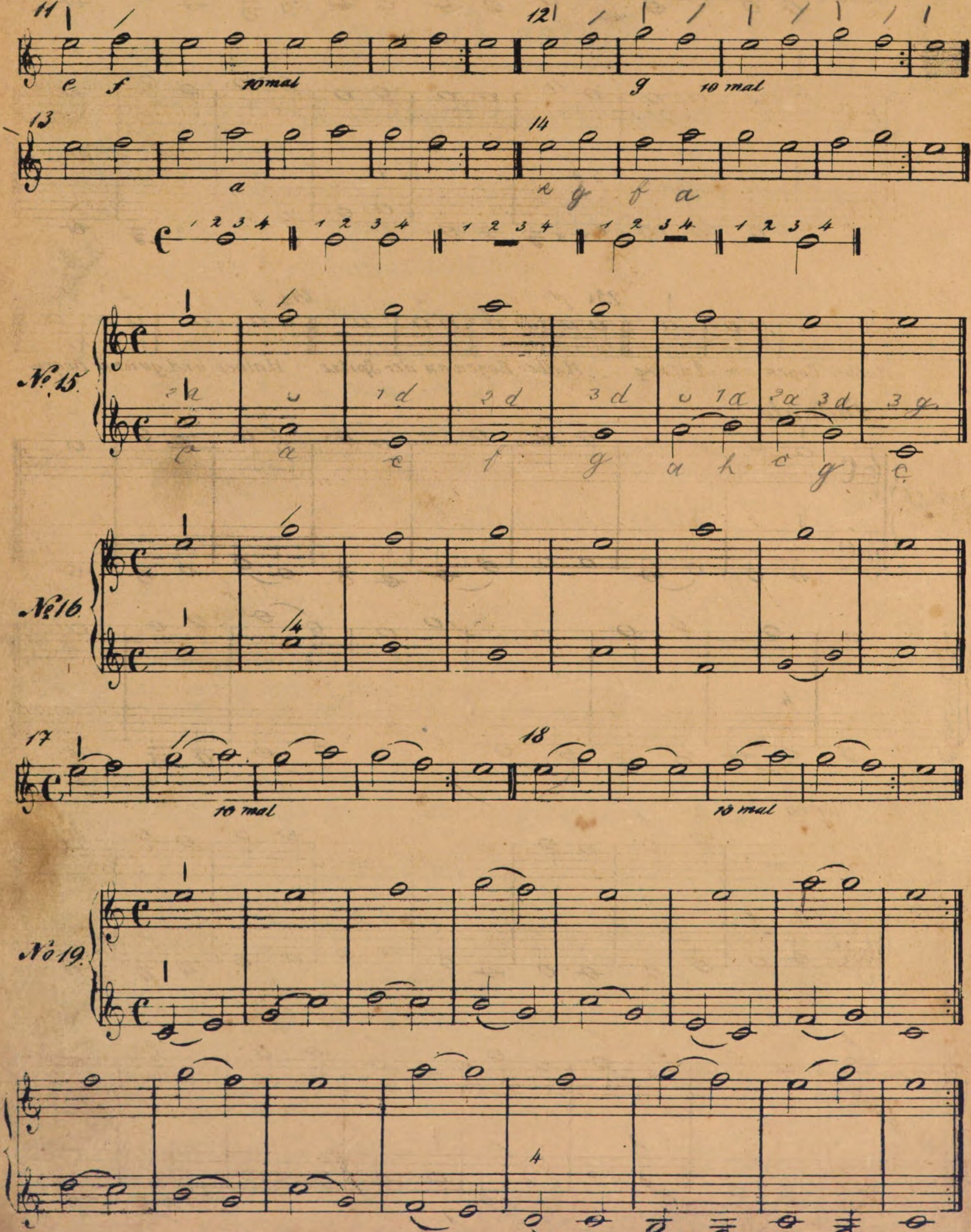
I. Die leeren Saiten.

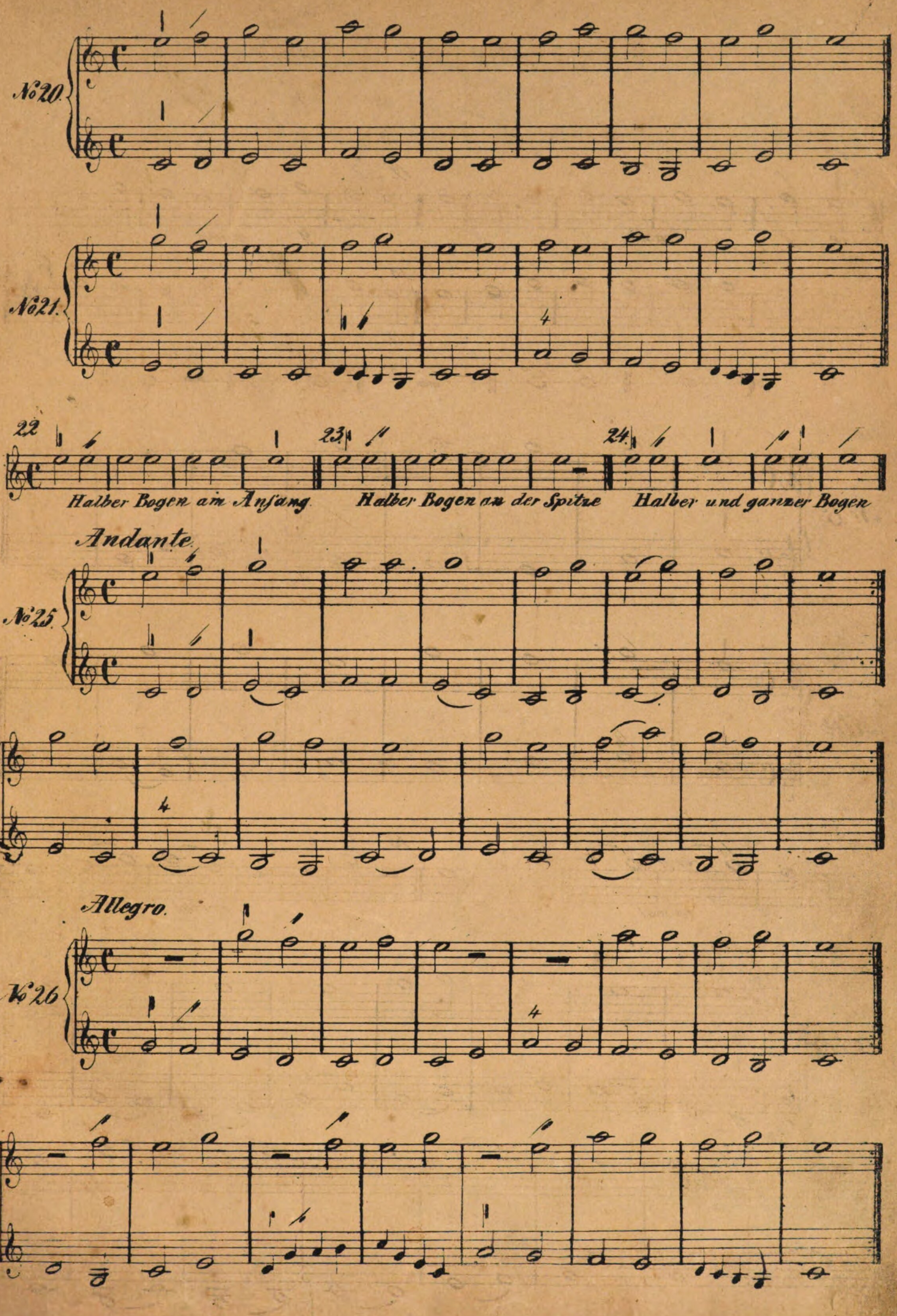


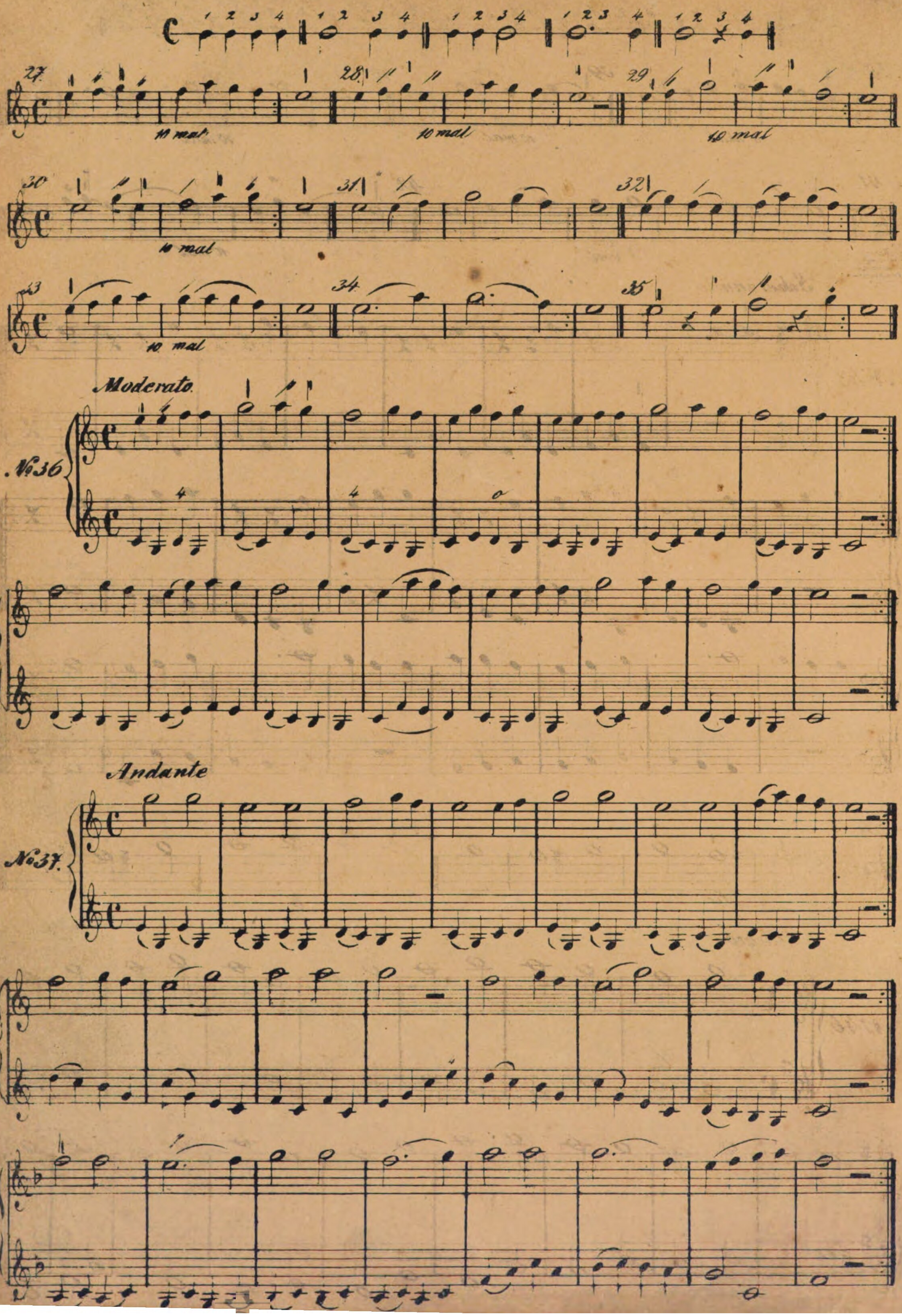
II Die Töne der E-Saite.

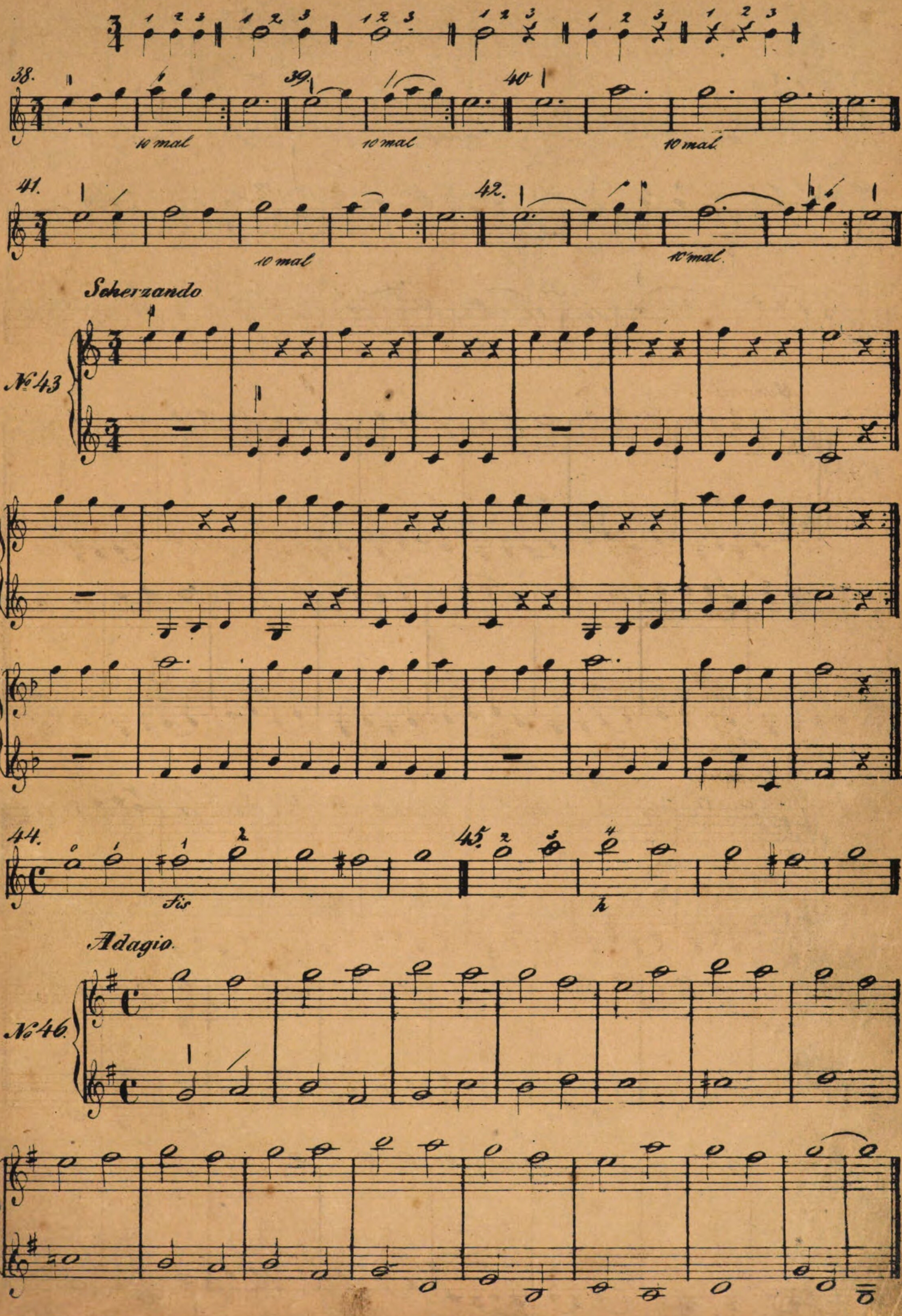
c f . g . a . h

0 1 . 2 . 3 . 4



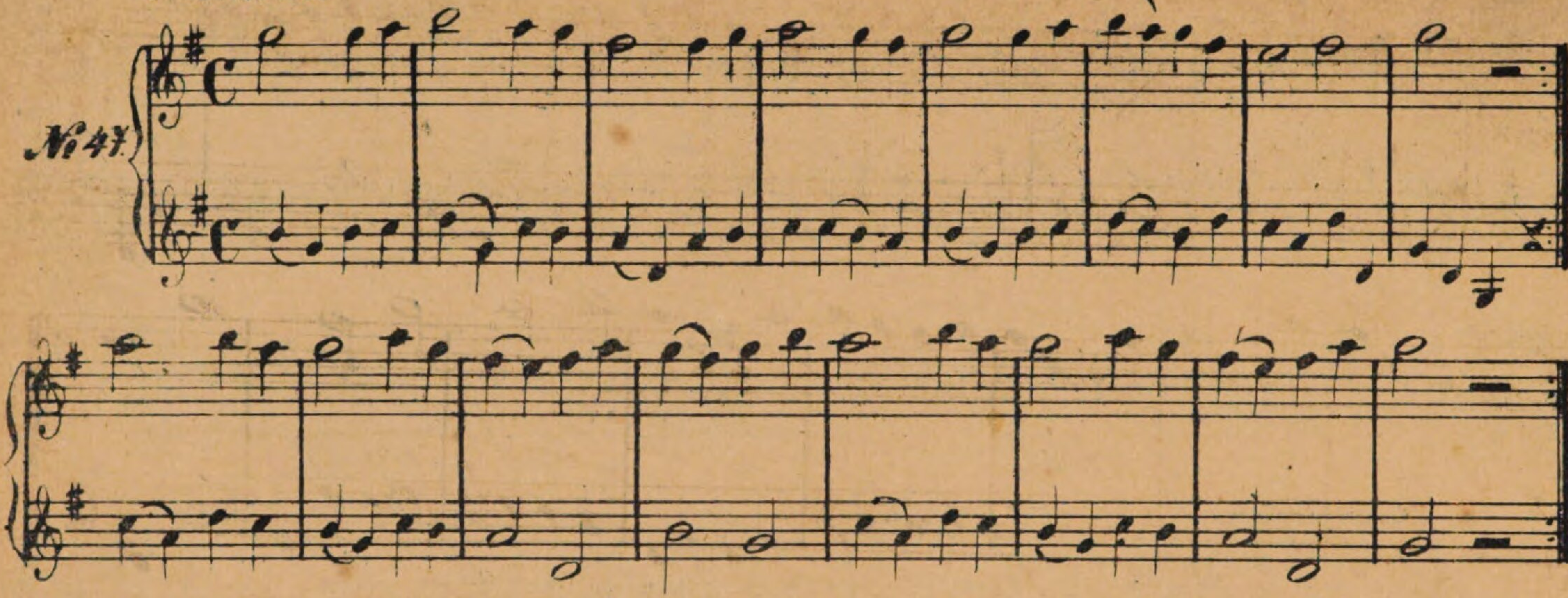

No 20.
No 21.
22
Halber Bogen am Anfang
23
Halber Bogen an der Spitze
24
Halber und ganzer Bogen
Andante
No 25.
Allegro
No 26.


27.
10 mal
28.
10 mal
29.
10 mal
30.
10 mal
31.
32.
33
10 mal
34.
35
Moderato.
№ 36
Andante
№ 37.


38.
10 mal
39.
10 mal
40
10 mal
41.
10 mal
42.
10 mal
Scherzando
№ 43
44.
fis
45.
h
Adagio.
№ 46.

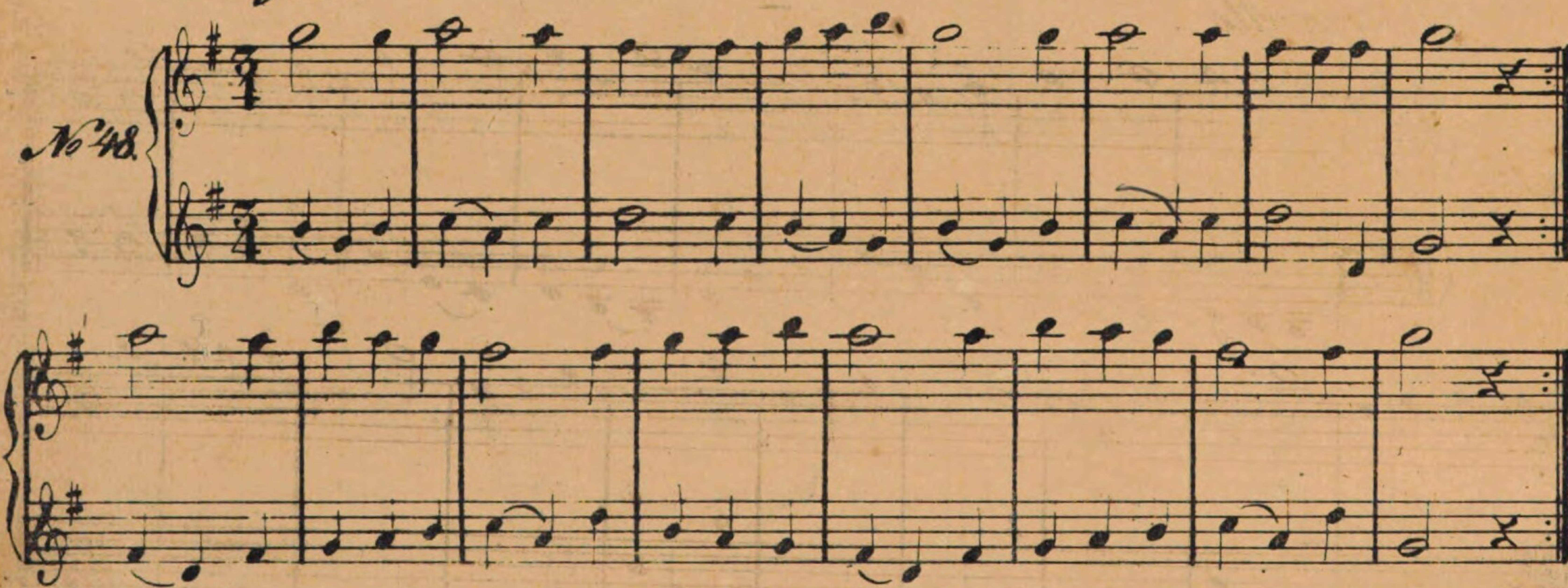
Moderato.

№ 47.



Allegretto.

№ 48.



Moderato.

№ 49.



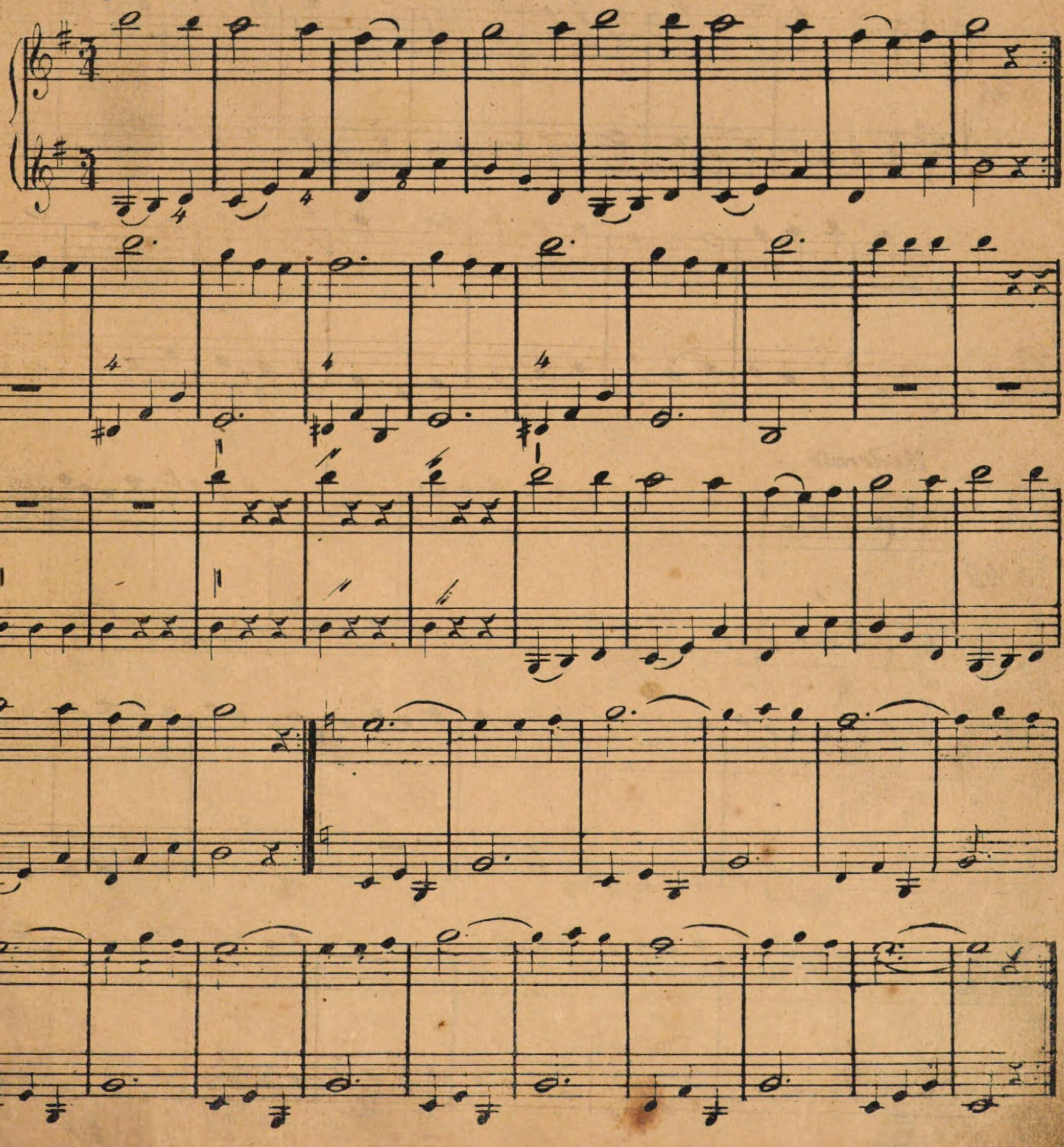
Moderato

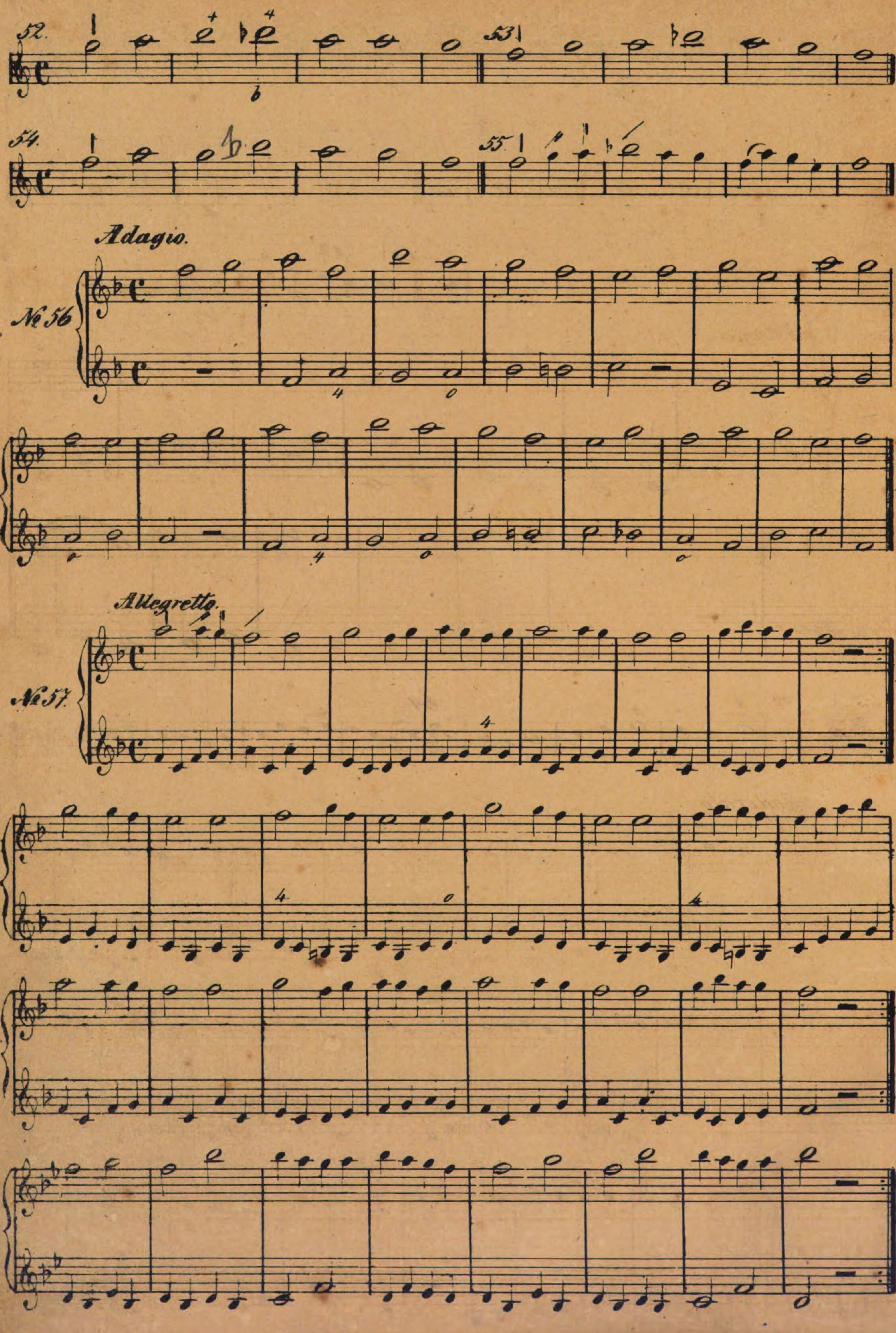
№ 50.



Allegretto.

№ 51.

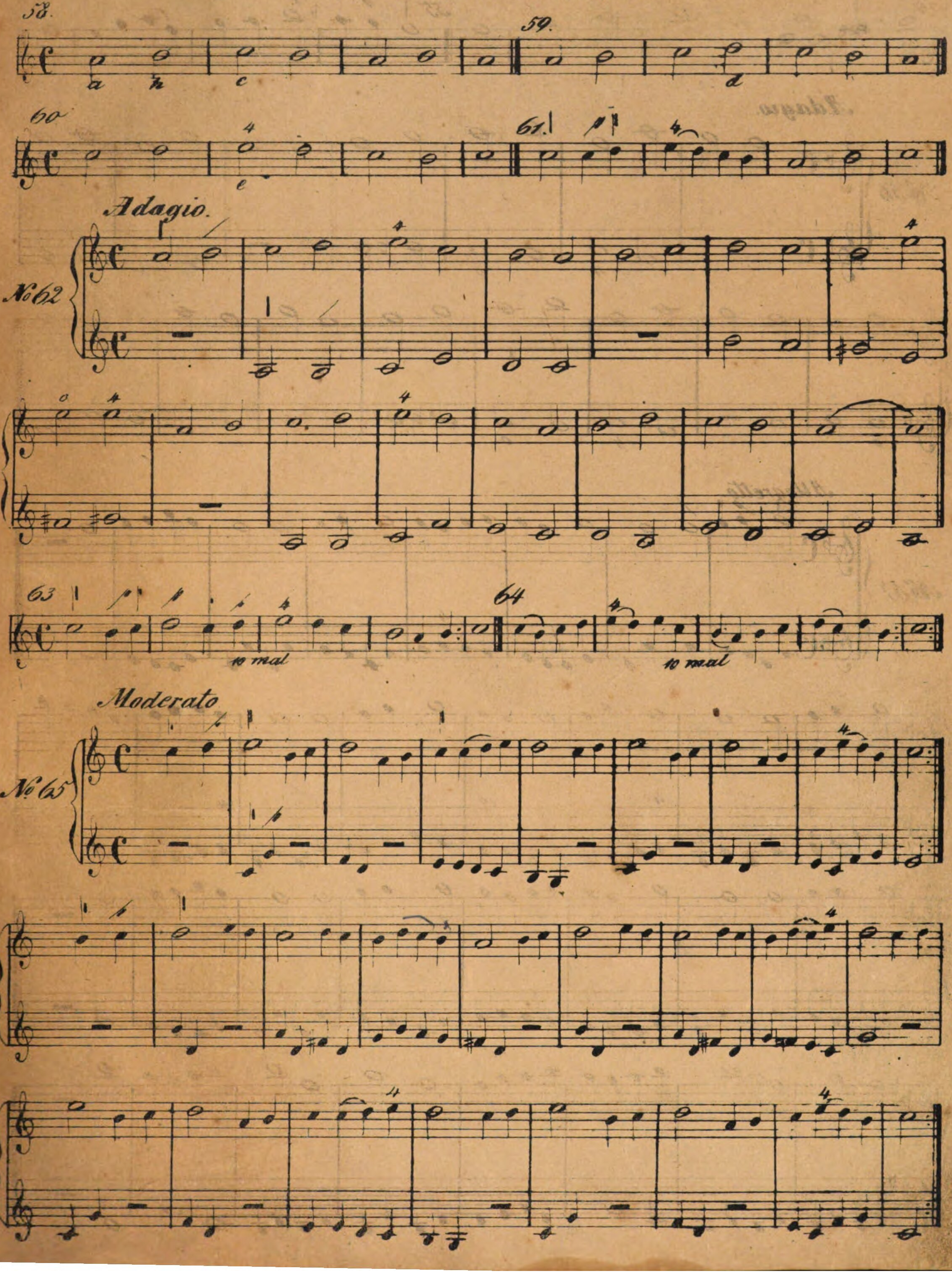


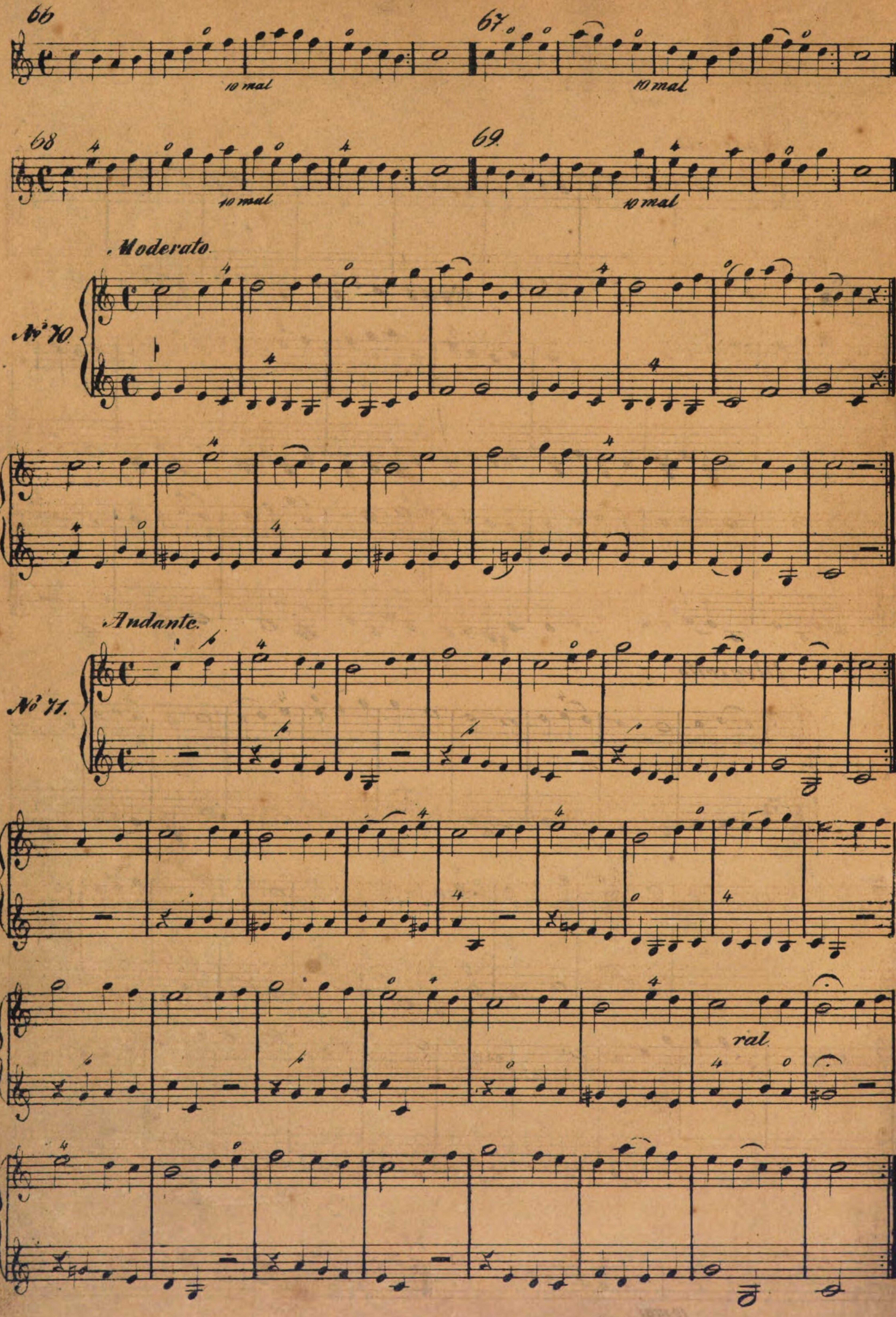

52.
53.
54.
55.
Adagio.
№ 56
Allegretto.
№ 57

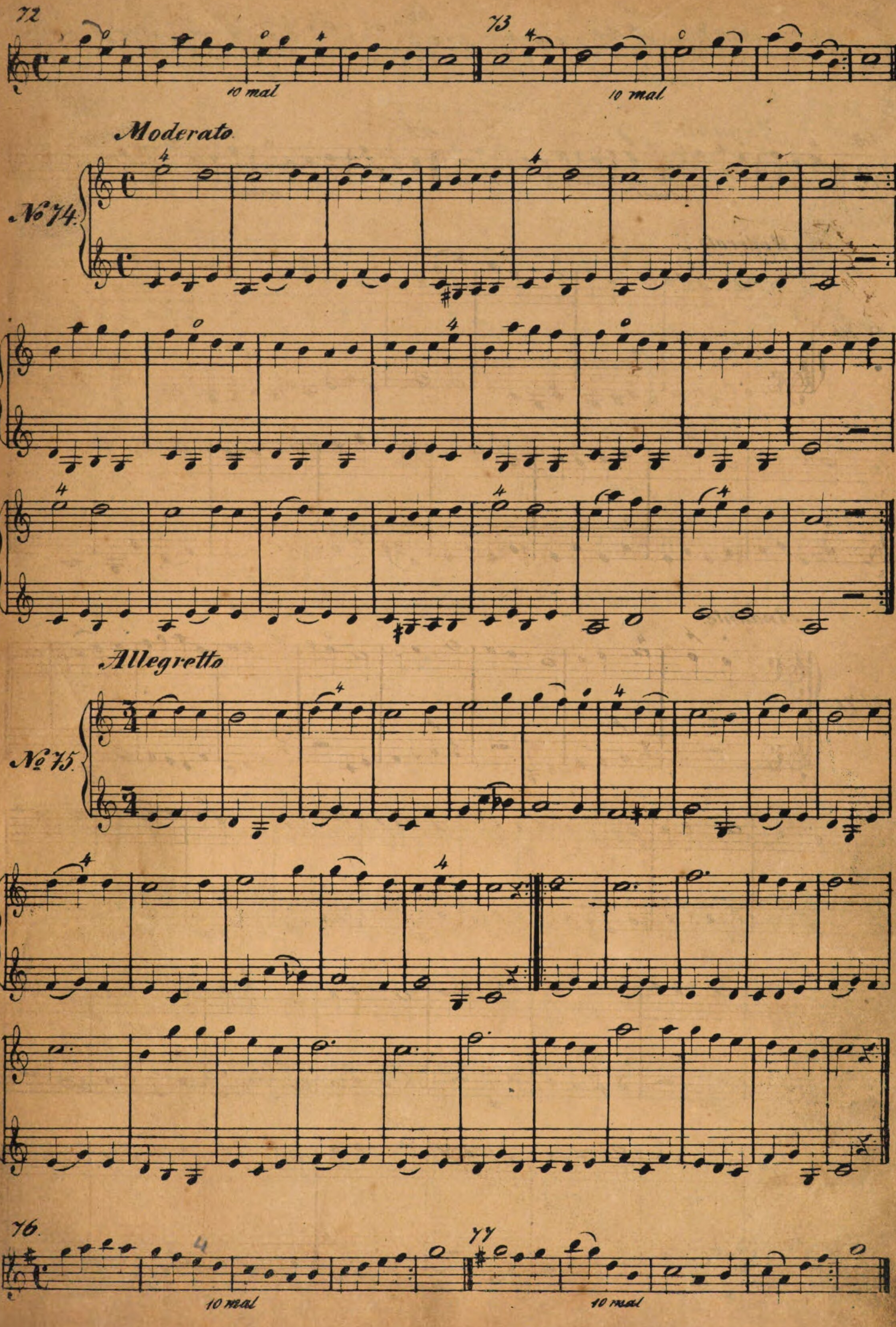
III. Die Töne der A-Saite.

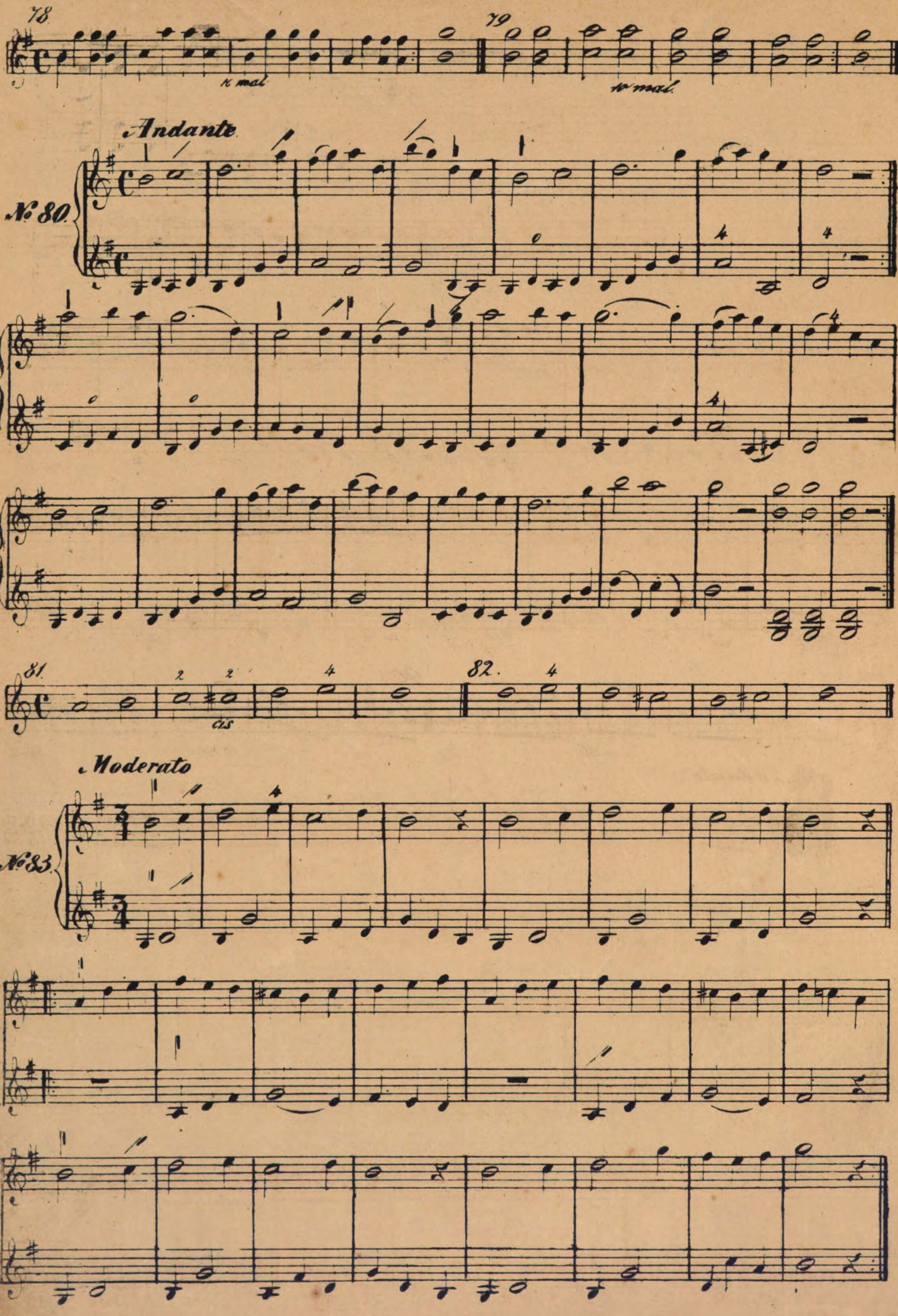
a . h c . d . e

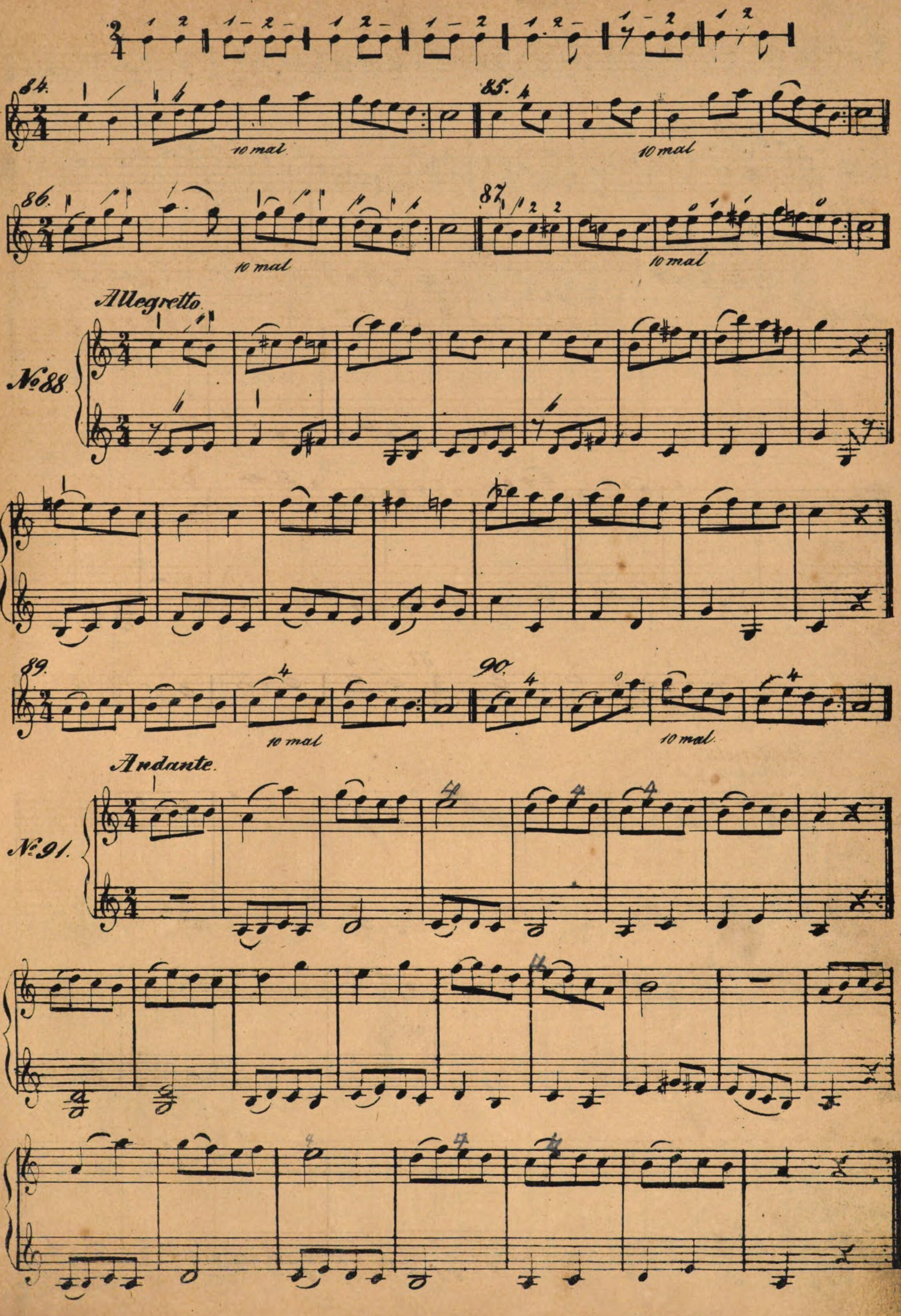
0 . 1 2 . 3 . 4

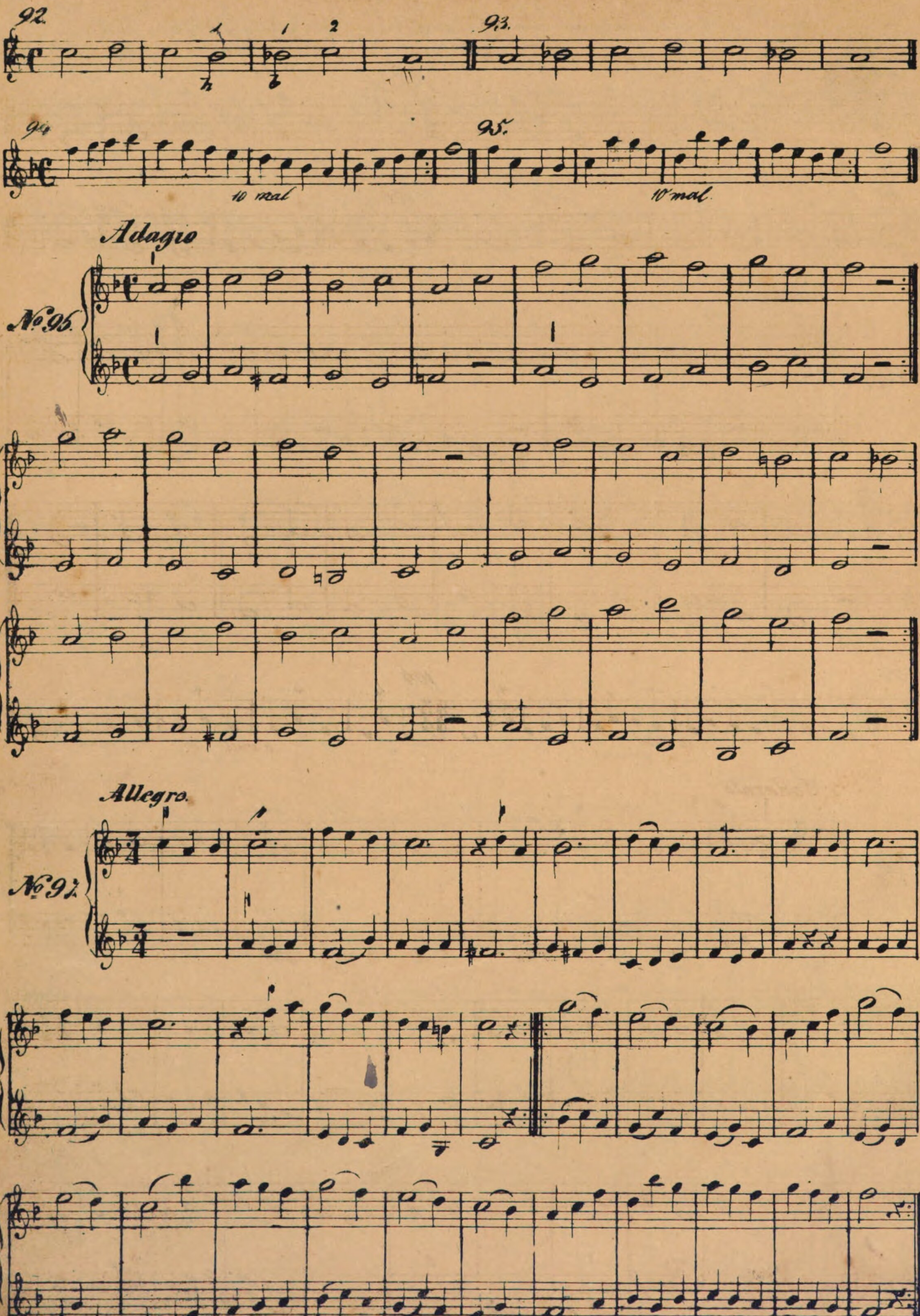



66
10 mal
67
10 mal
68
10 mal
69
10 mal
Moderato
No 70
Andante
No 71
ral

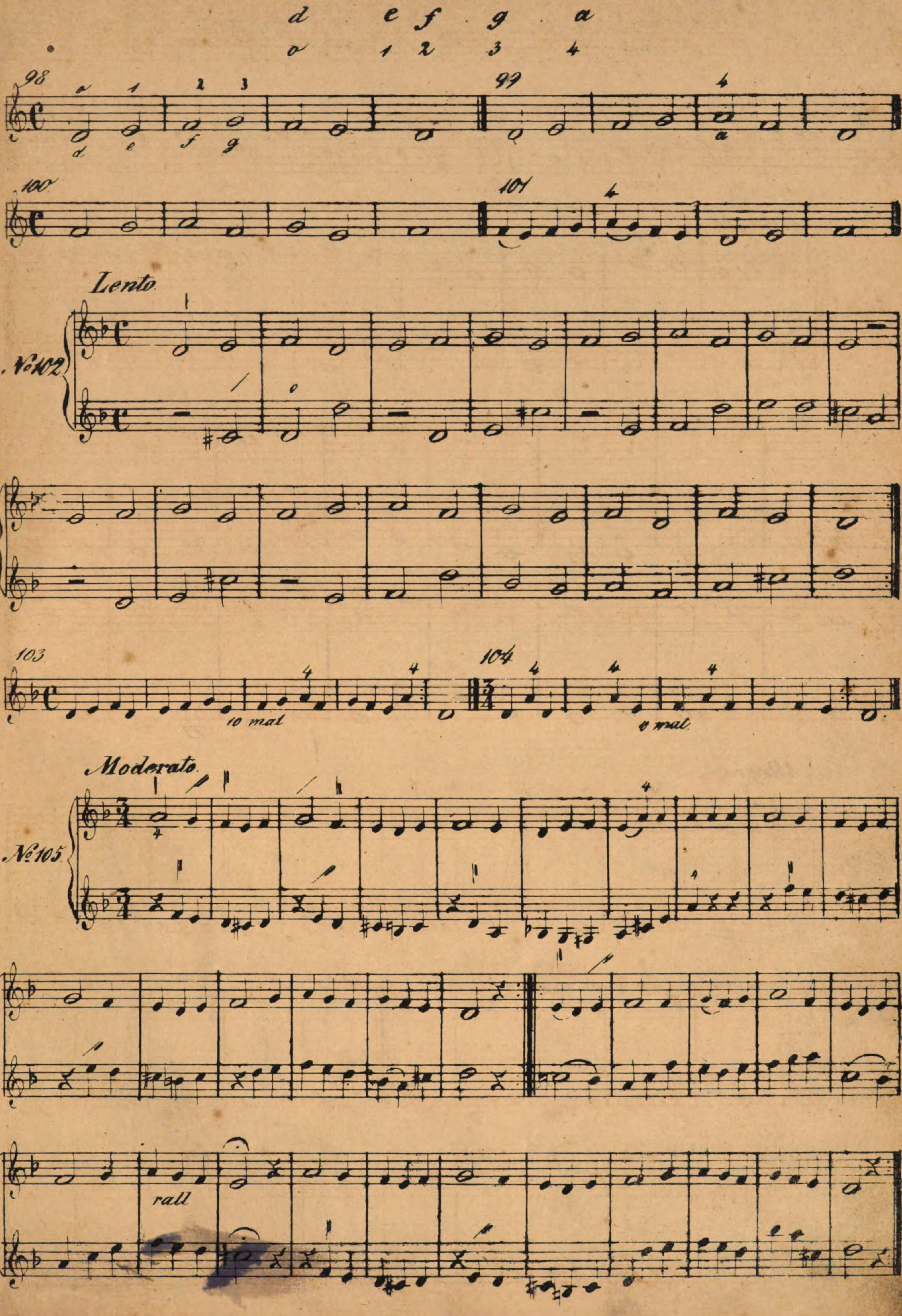

72
10 mal
73
10 mal
Moderato
№ 74.
Allegretto
№ 75.
76.
10 mal
77
10 mal

78.
79
Andante
№ 80.
81.
82.
cis
Moderato
№ 83.

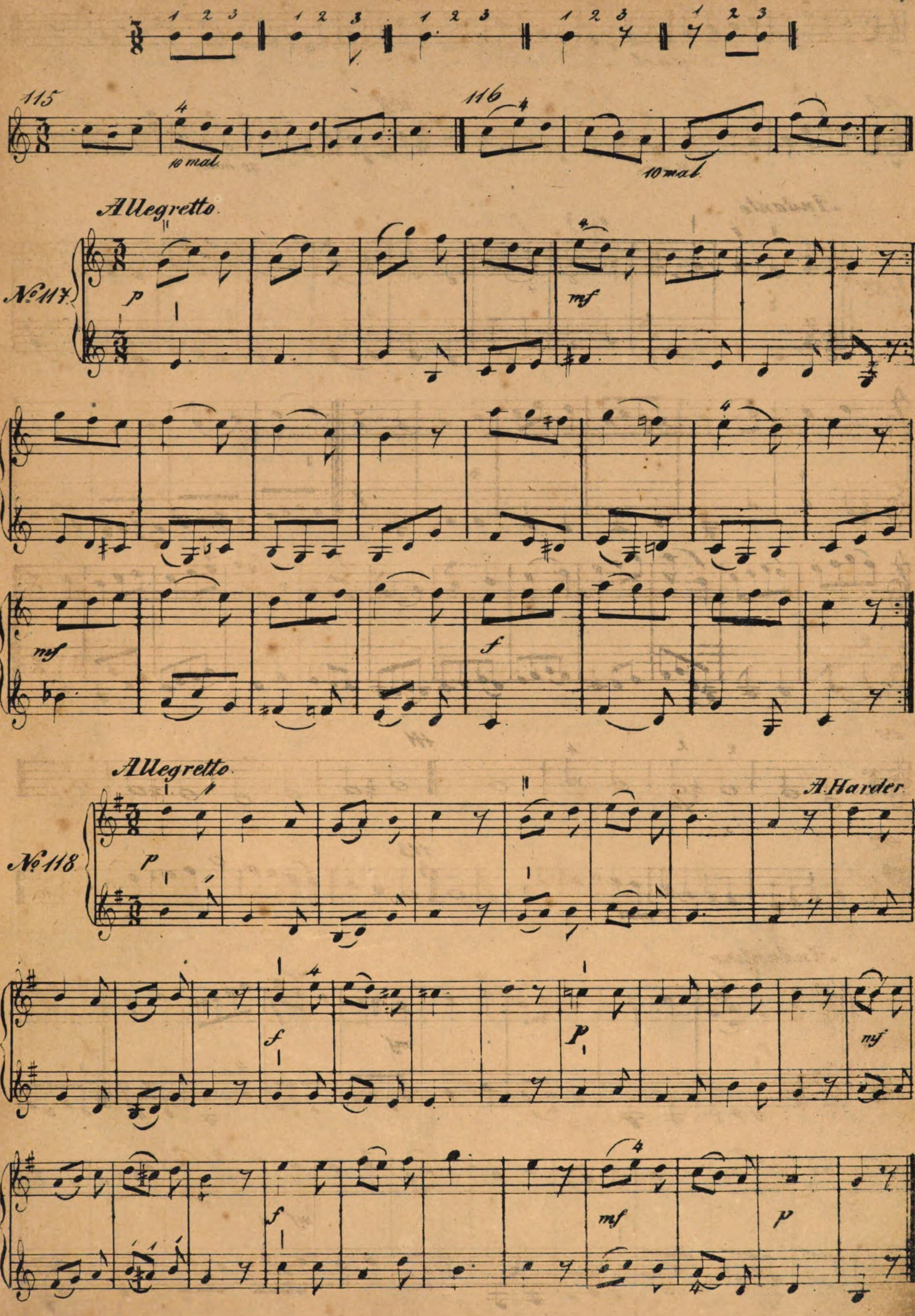

84.
10 mal
85.
10 mal
86.
10 mal
87.
10 mal
Allegretto.
№ 88.
89.
10 mal
90.
10 mal
Andante.
№ 91.

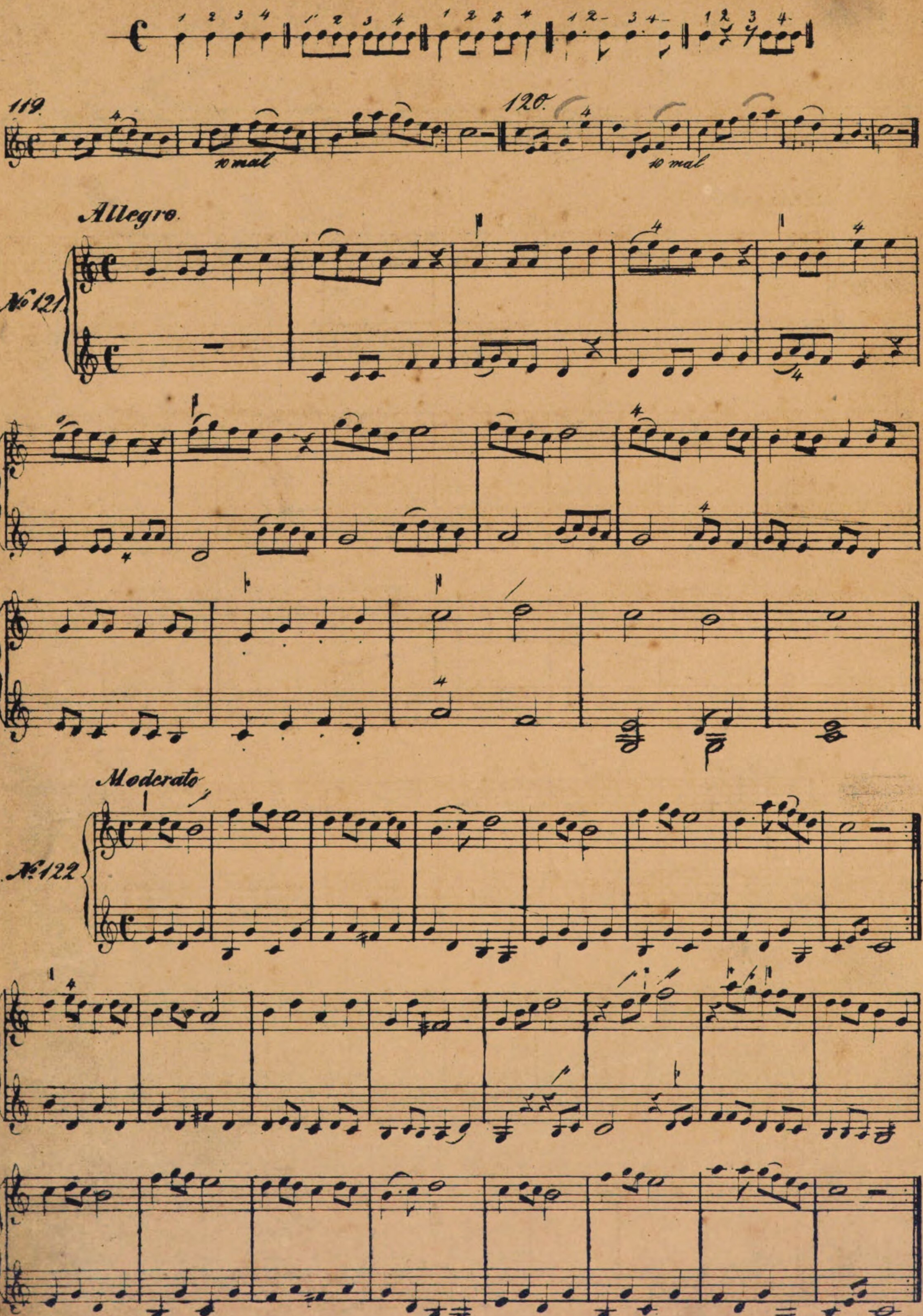

92.
93.
94
10 mal
95.
10 mal
Adagio
No. 95.
Allegro.
No. 97.

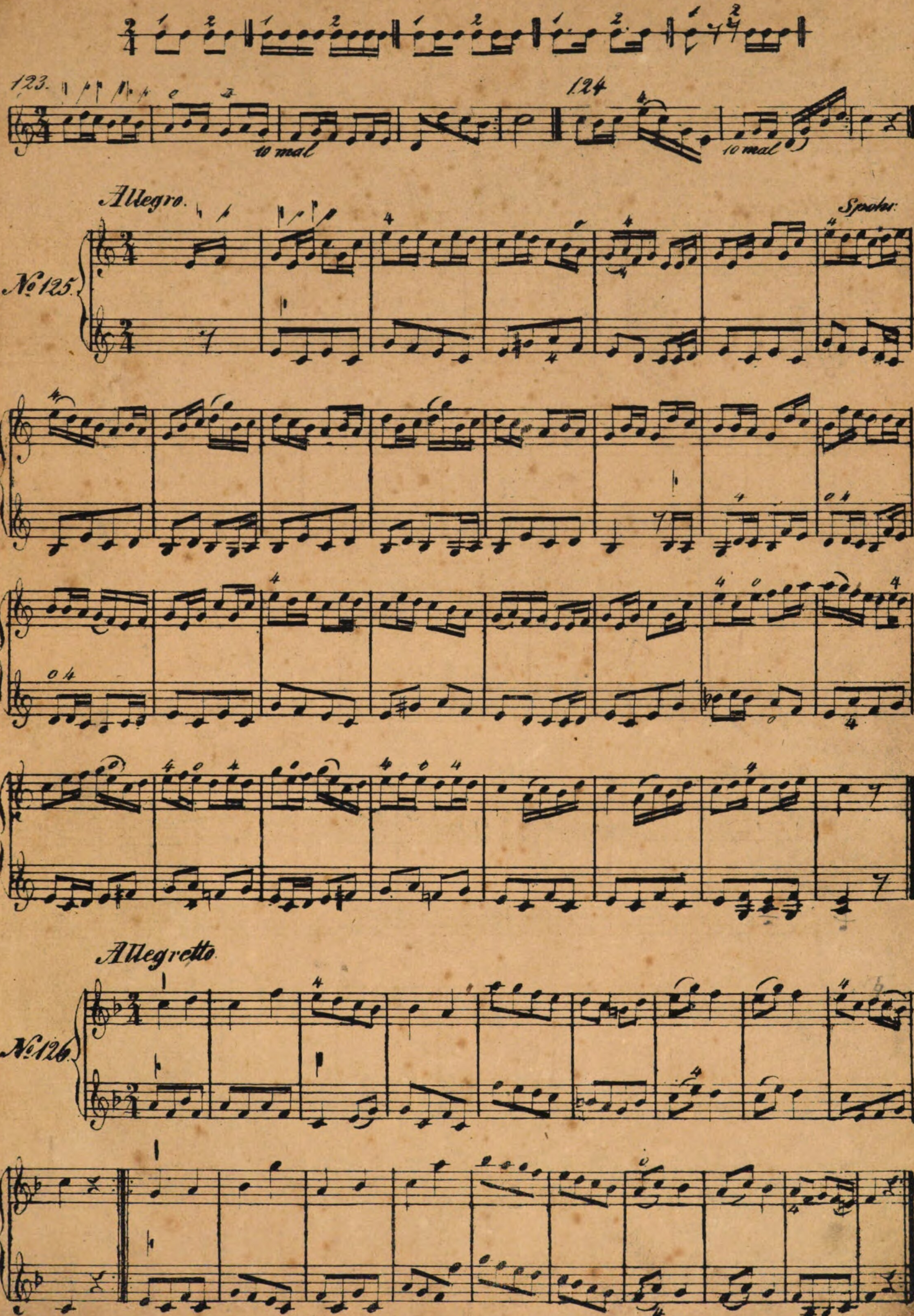
IV. Die Töne der D Saite.




105.
10 mal
106.
10 mal.
107
10 mal
108
10 mal.
Andante
№ 109.
110.
fis
111.
112.
10 mal
113.
Andantino
№ 114
p
mf
f
p
mf


1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
115
10 mal
116
10 mal
Allegretto
№ 117.
p
mf
mf
f
Allegretto
A. Harder
№ 118.
p
f
p
mf
f
mf
p

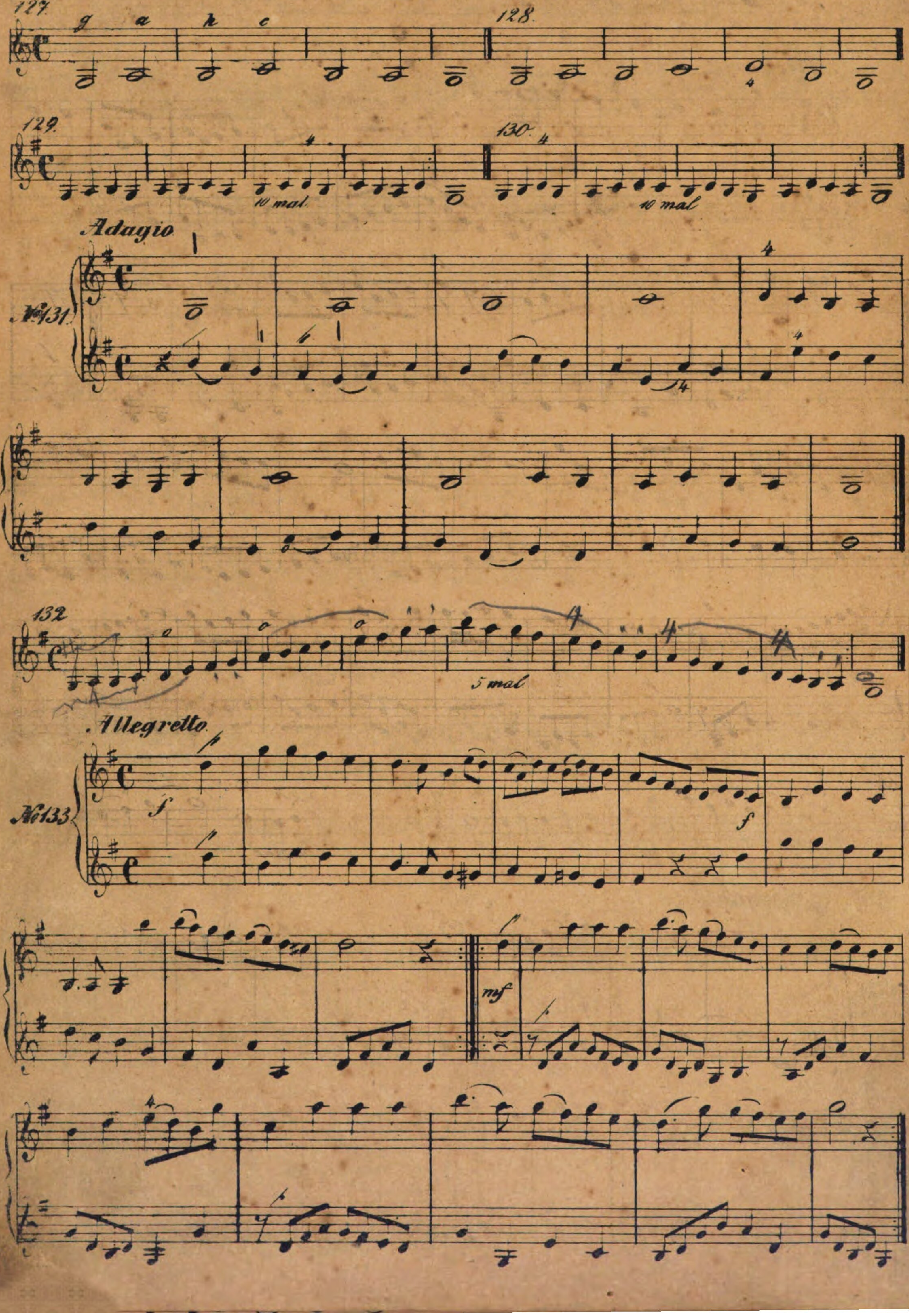

119.
10 mal
120.
10 mal
Allegro.
No 121.
Moderato
No 122.

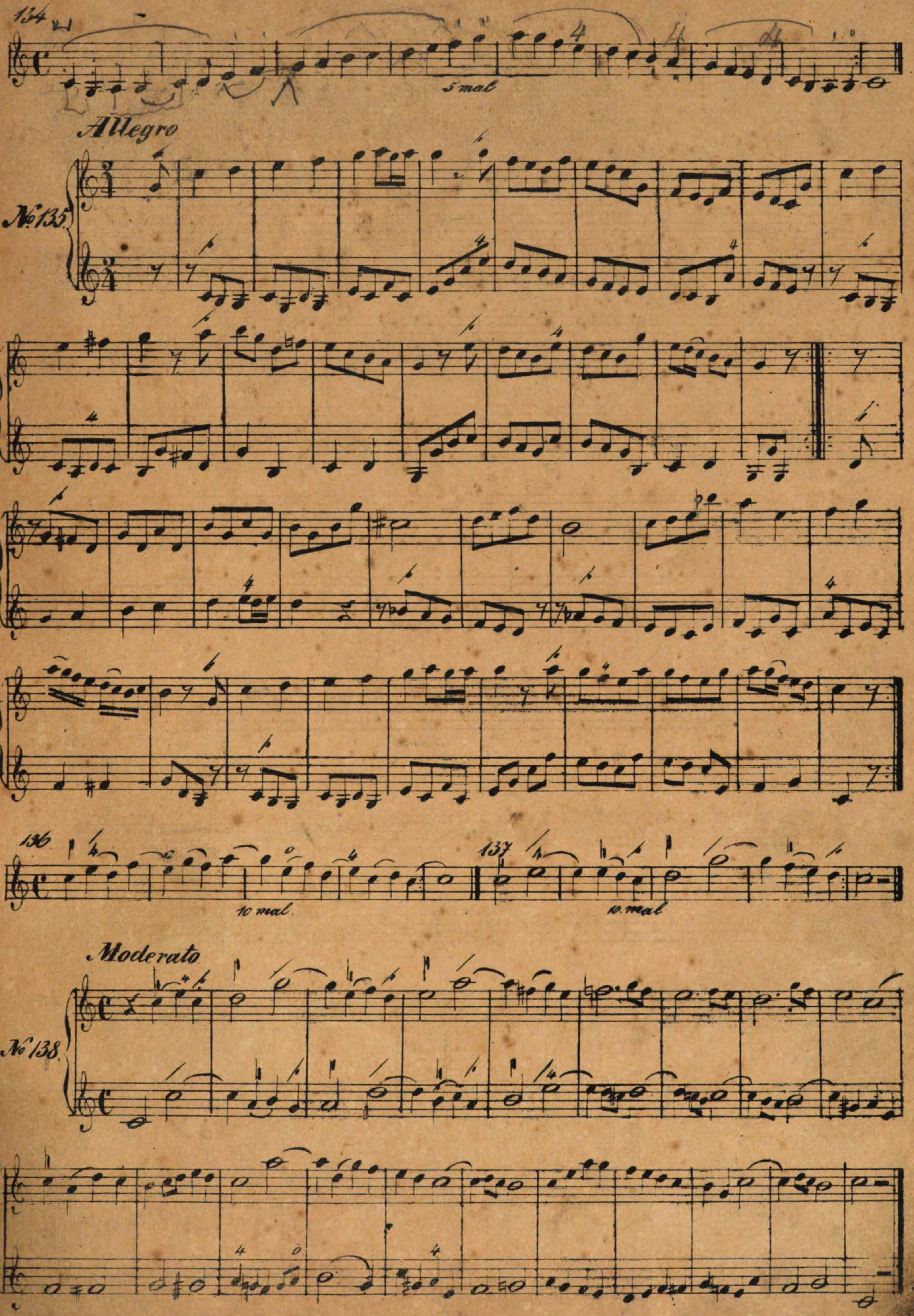


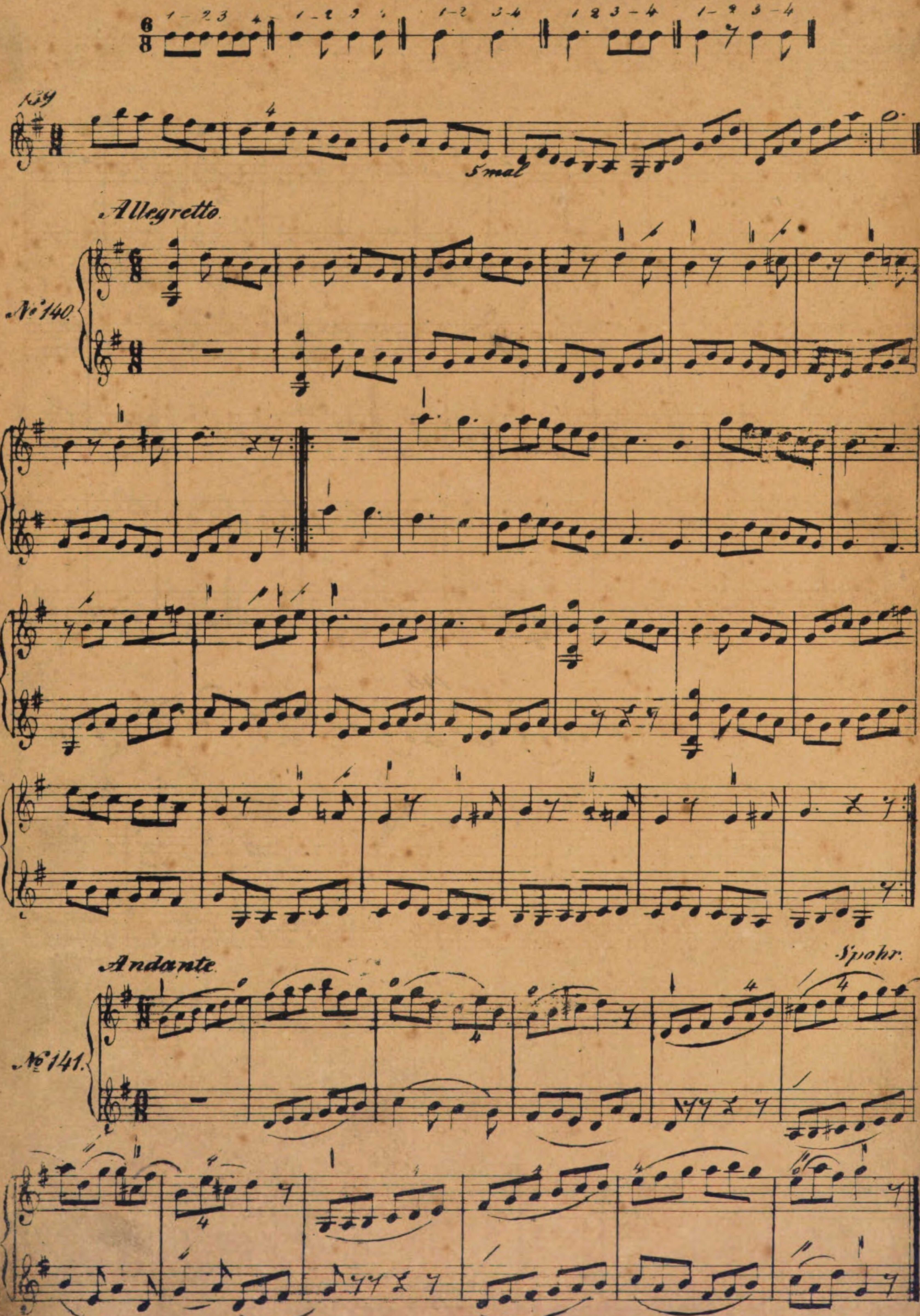
123.
10 mal
124
10 mal
Allegro.
No 125.
Spohr.
Allegretto.
No 126.


V. Die Töne der G-Saite.

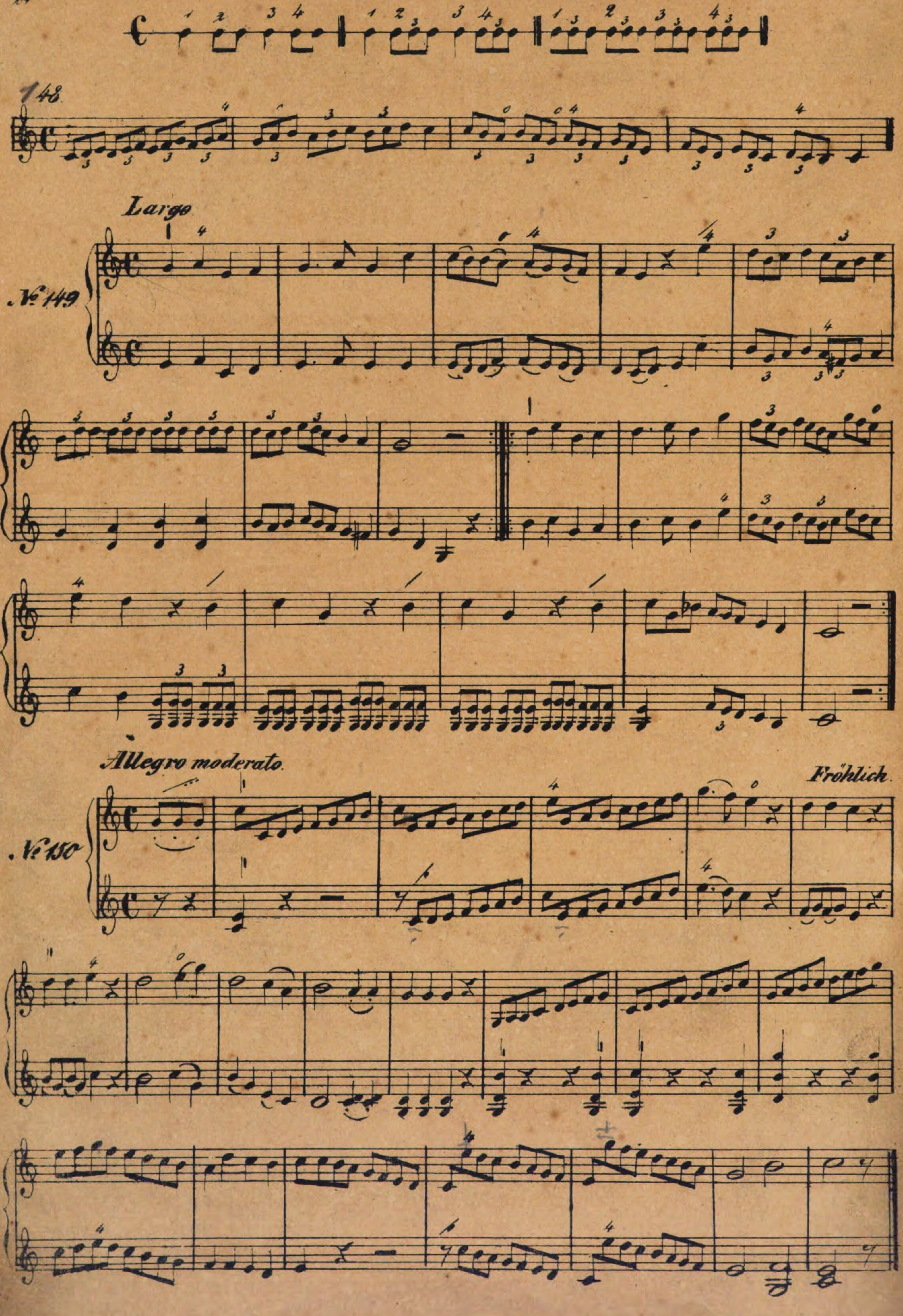
g . a . h c . d
0 . 1 . 2 3 . 4.




134
5 mal
Allegro
№ 135
136
10 mal
137
10 mal
Moderato
№ 138


139
5 mal
Allegretto.
No 140.
Andante.
Spohr.
No 141.


142.
gis
10 mal
143.
gis
10 mal
Allegretto
Pleyel.
No 144.
145.
146.
Moderato
Fröhlich.
No 147.



№ 148.
Largo
№ 149.
Allegro moderato.
Fröhlich.
№ 150.

HOHMANN'S

practische Violin-Schule.

Zweiter Cursus.

Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

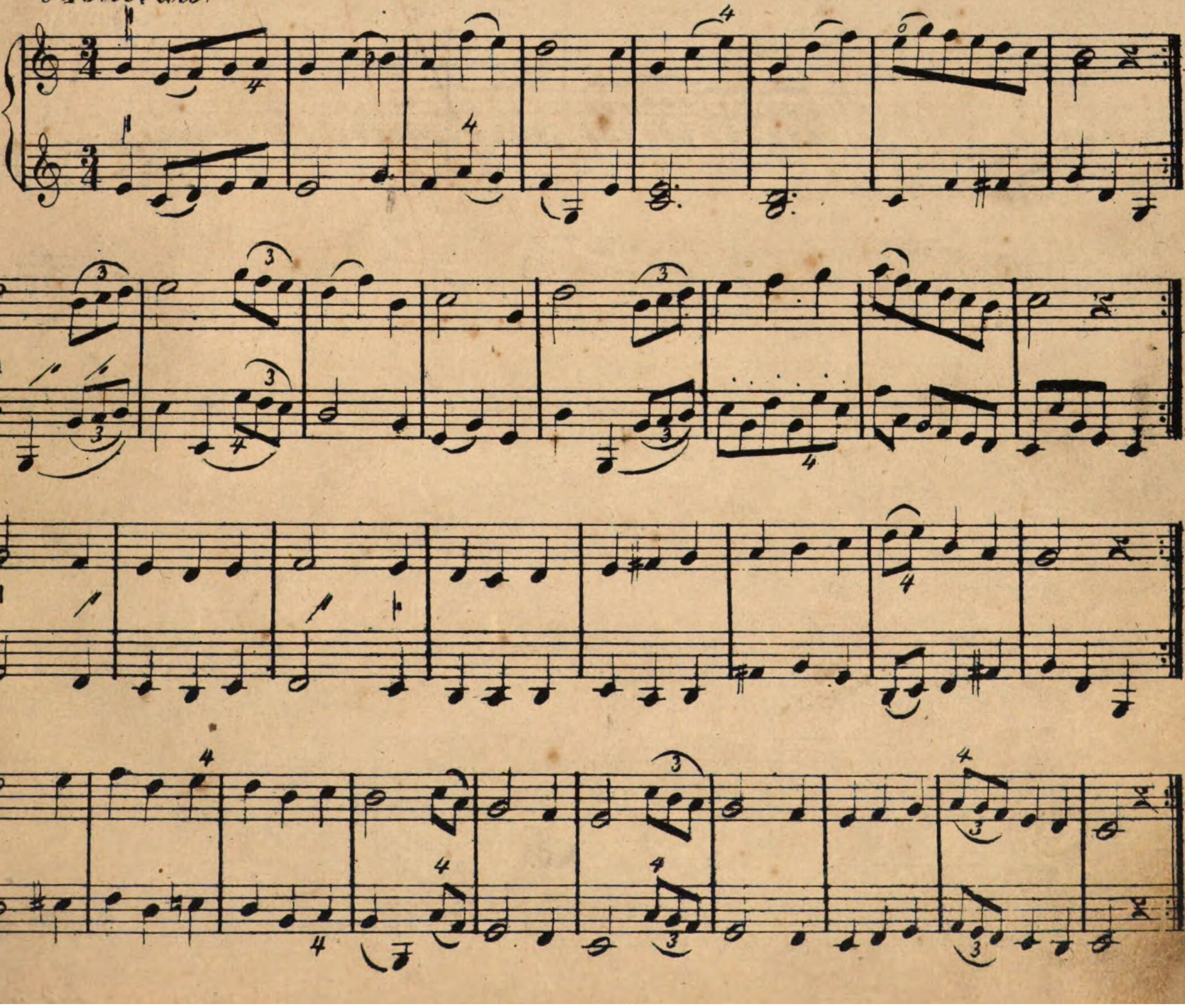
1) C-dur.

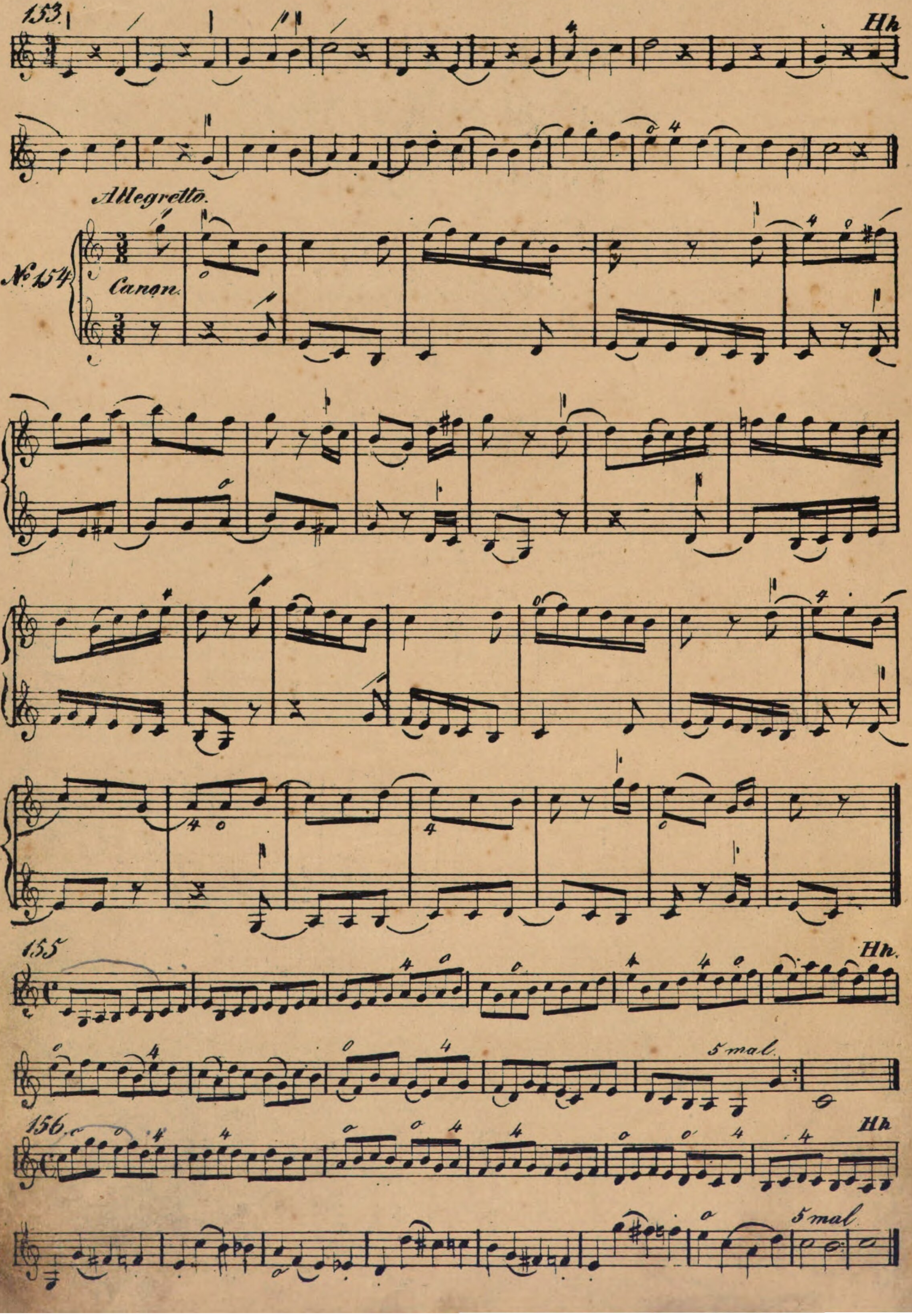
№ 151.

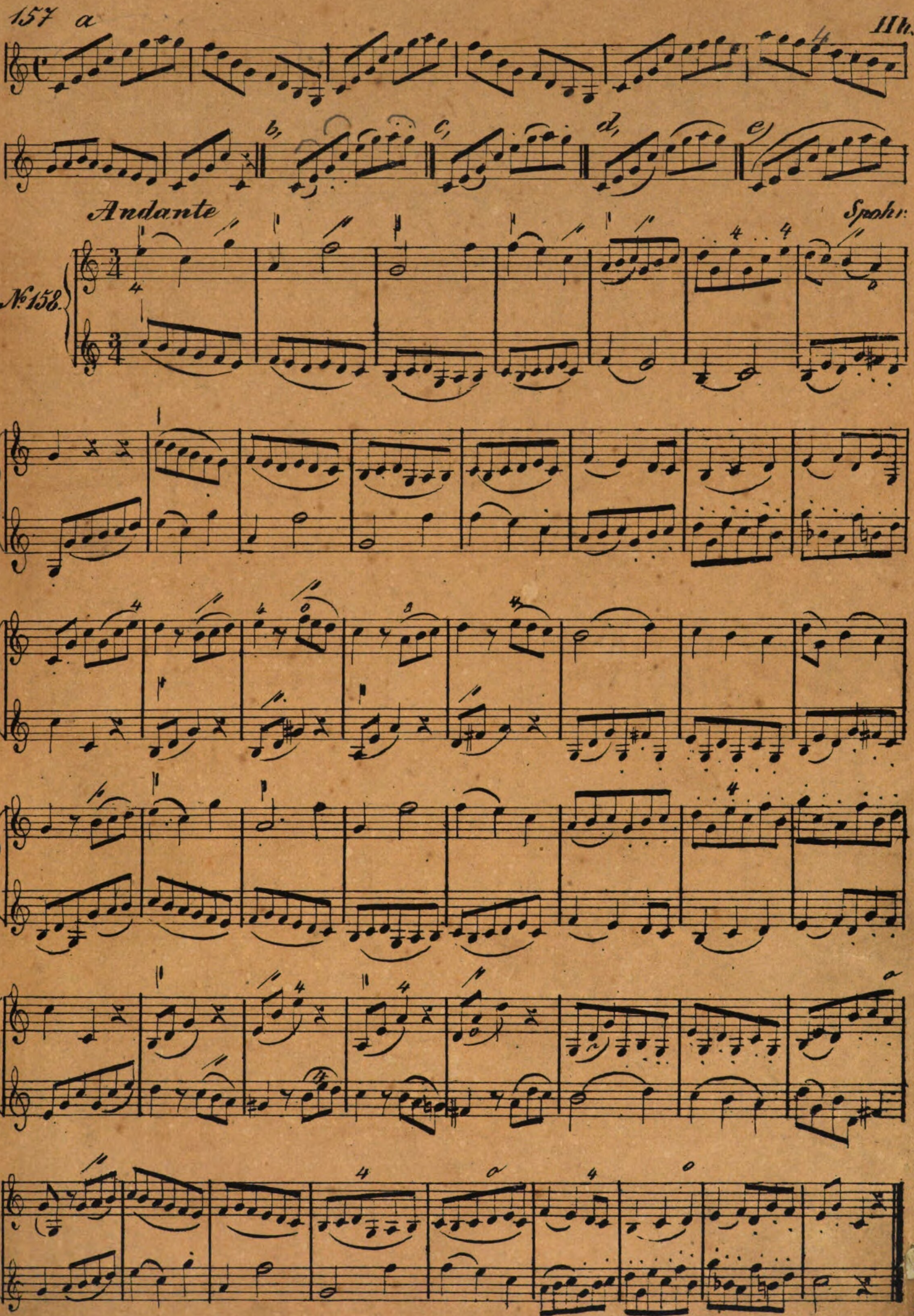


Moderato.

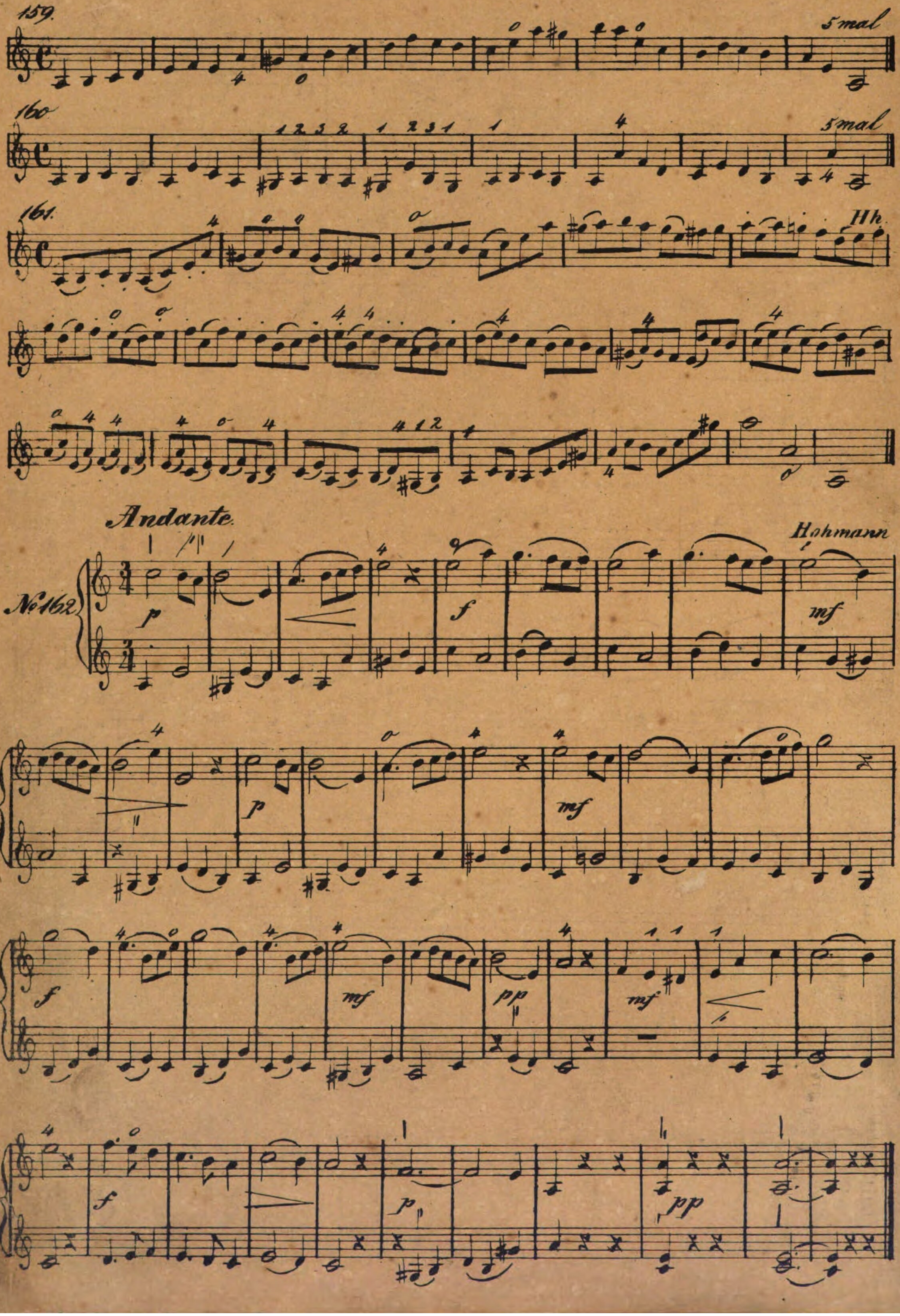
№ 152.



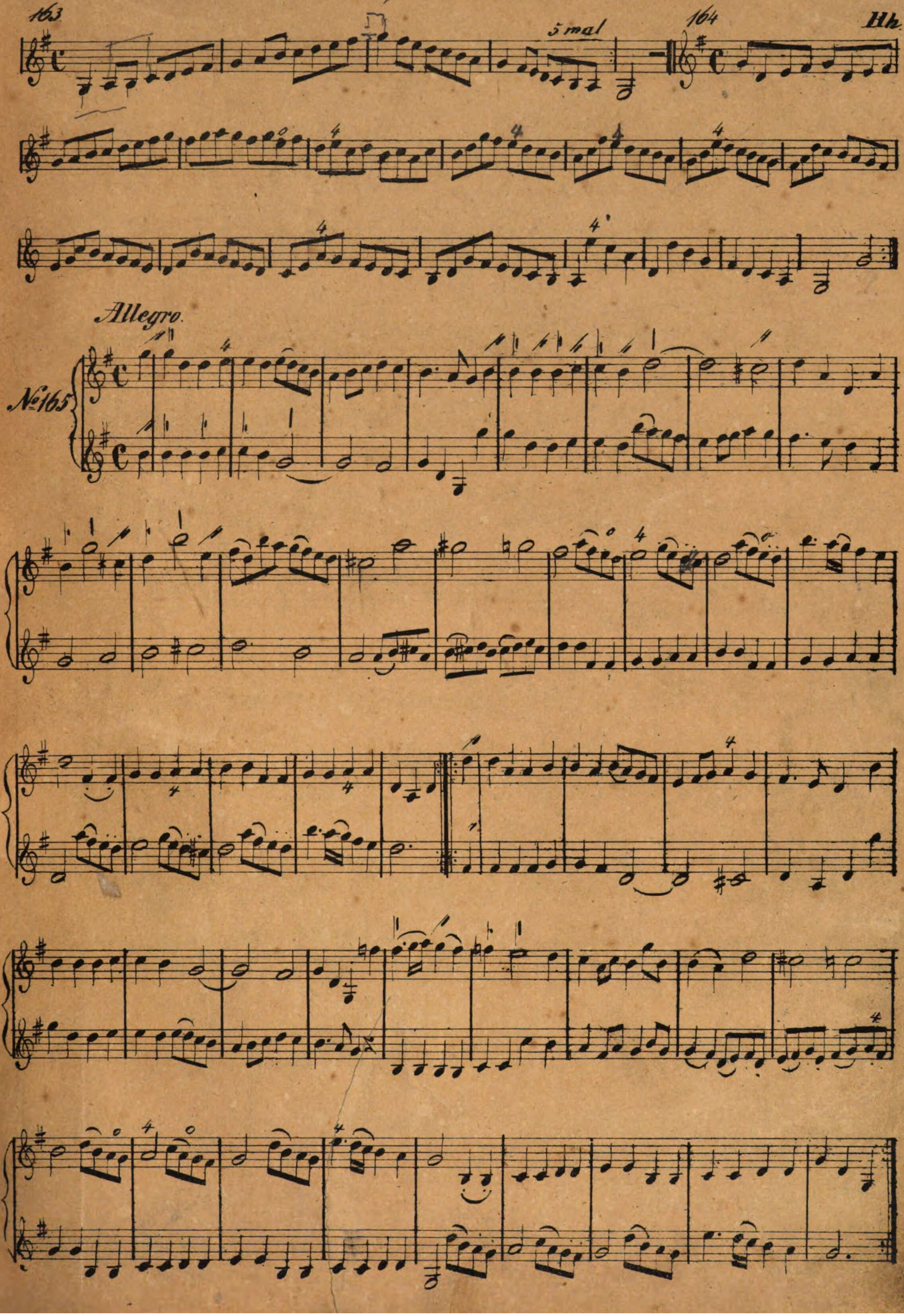

153.
Hh
Allegretto.
№ 154
Canon.
155
Hh.
5 mal.
156.
Hh
5 mal


157 a
IIh.
b,
c,
d,
e,
Andante
Spohr.
№ 158.

2, A-moll.

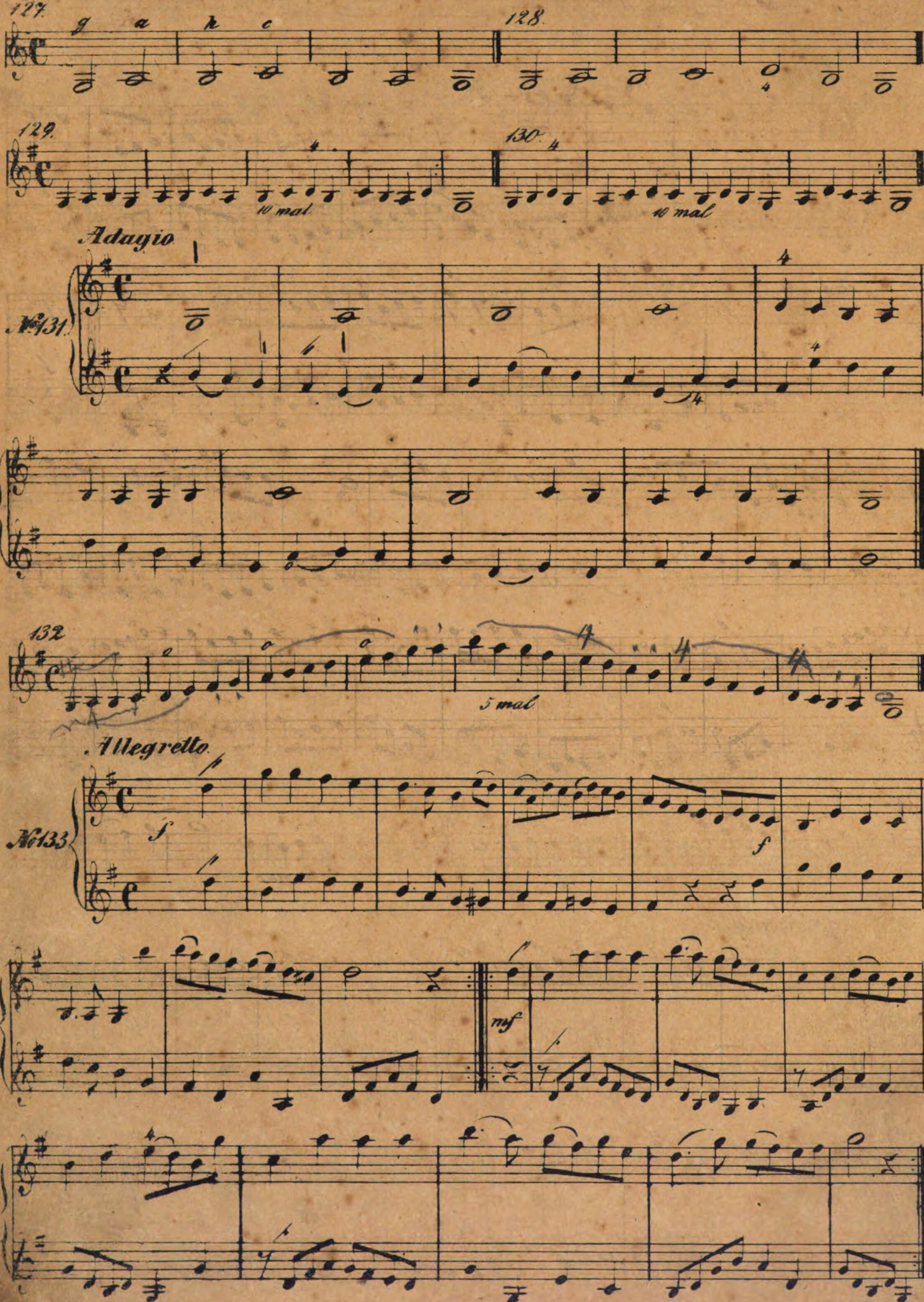


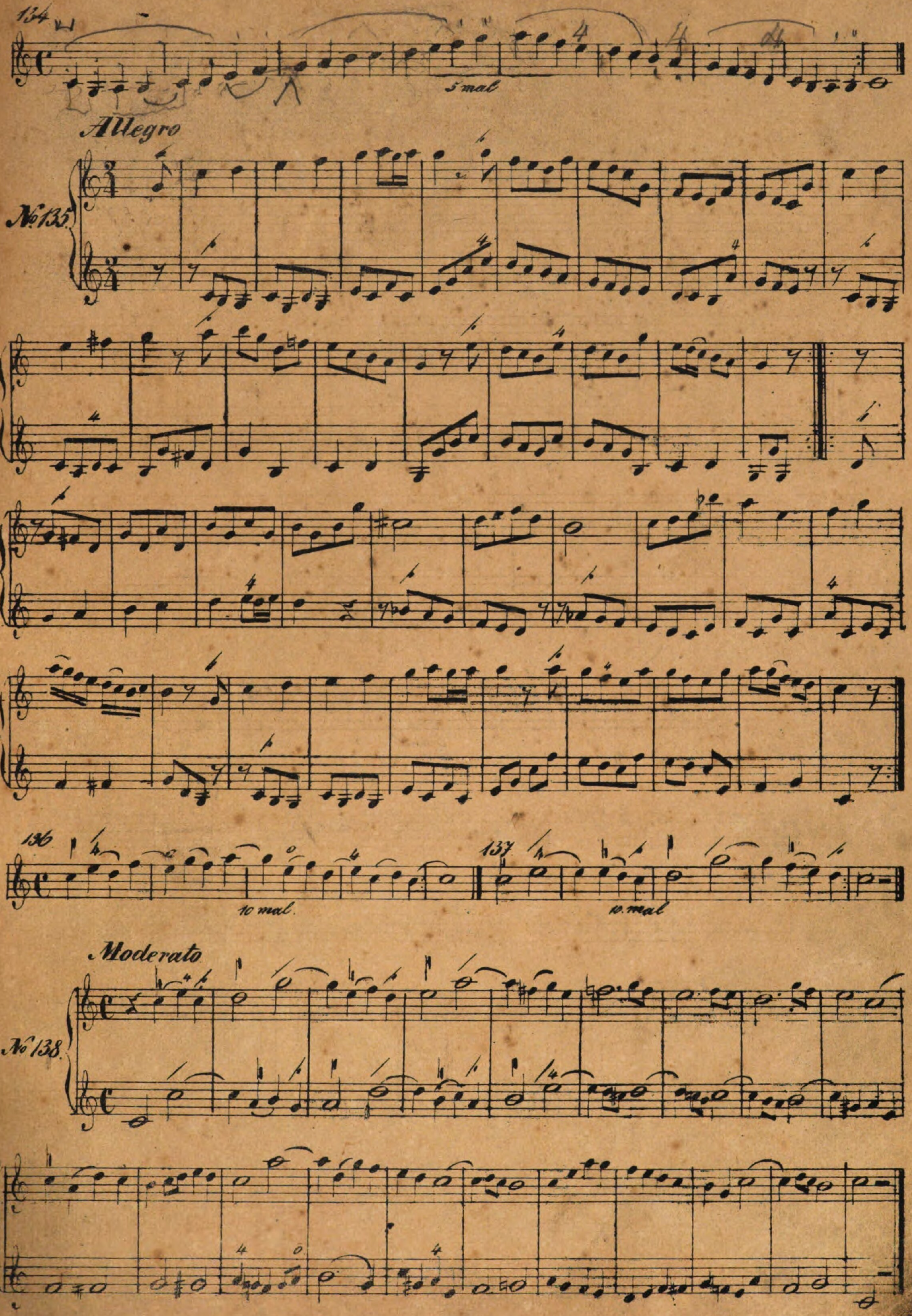
3, G-dur.

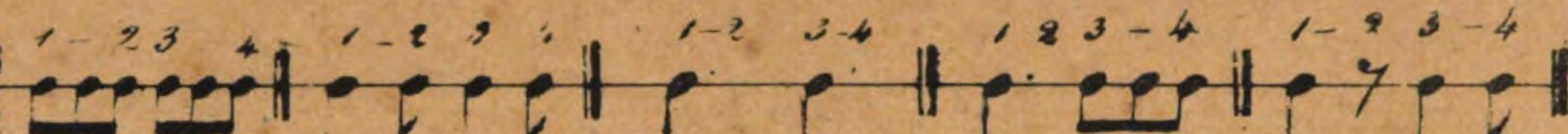


V. Die Töne der G-Saite.

g . a . h c . d
0 . 1 . 2 3 . 4.




134
5 mal
Allegro
№ 135
136
10 mal
137
10 mal
Moderato
№ 138

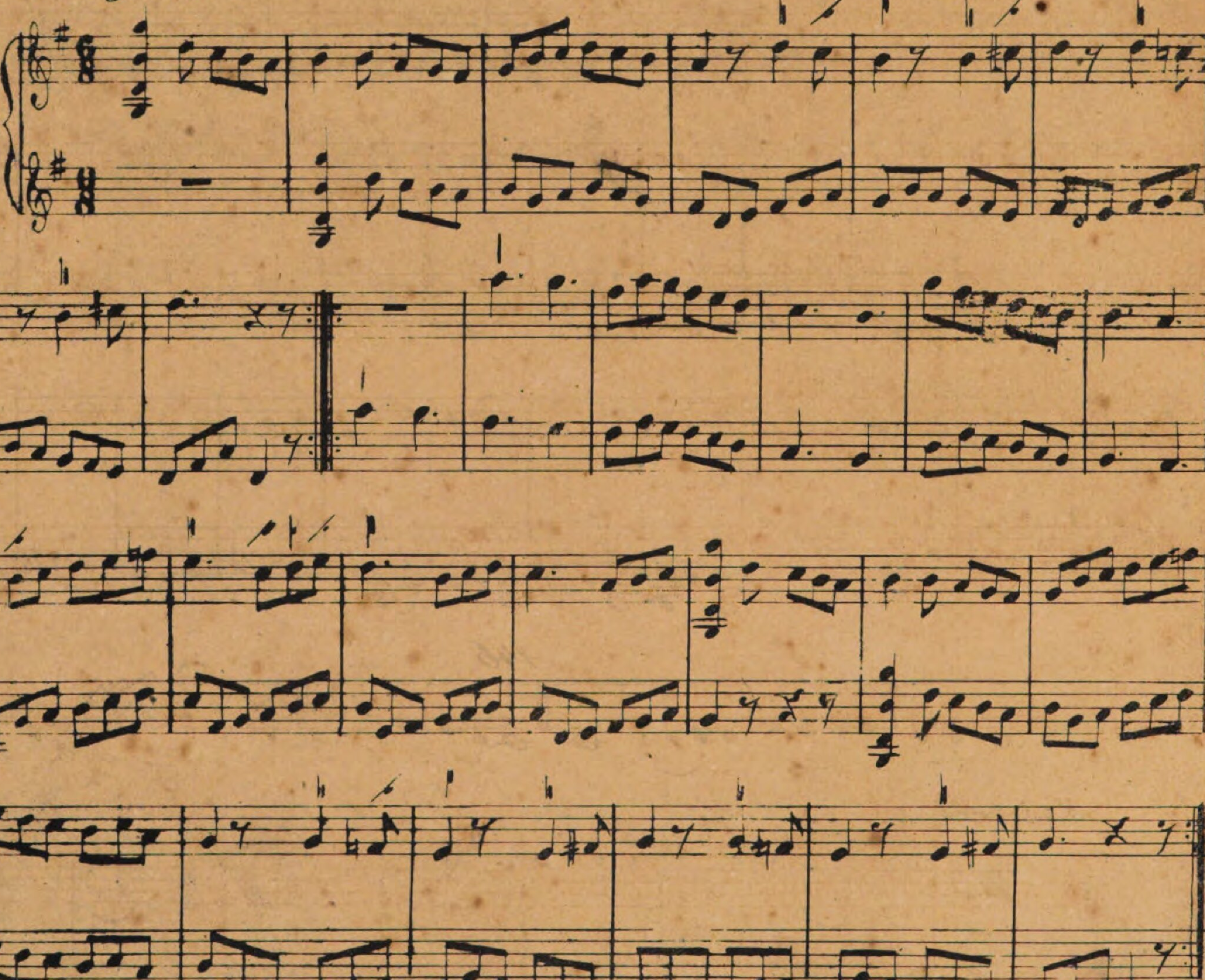


139



Allegretto.


№ 140.

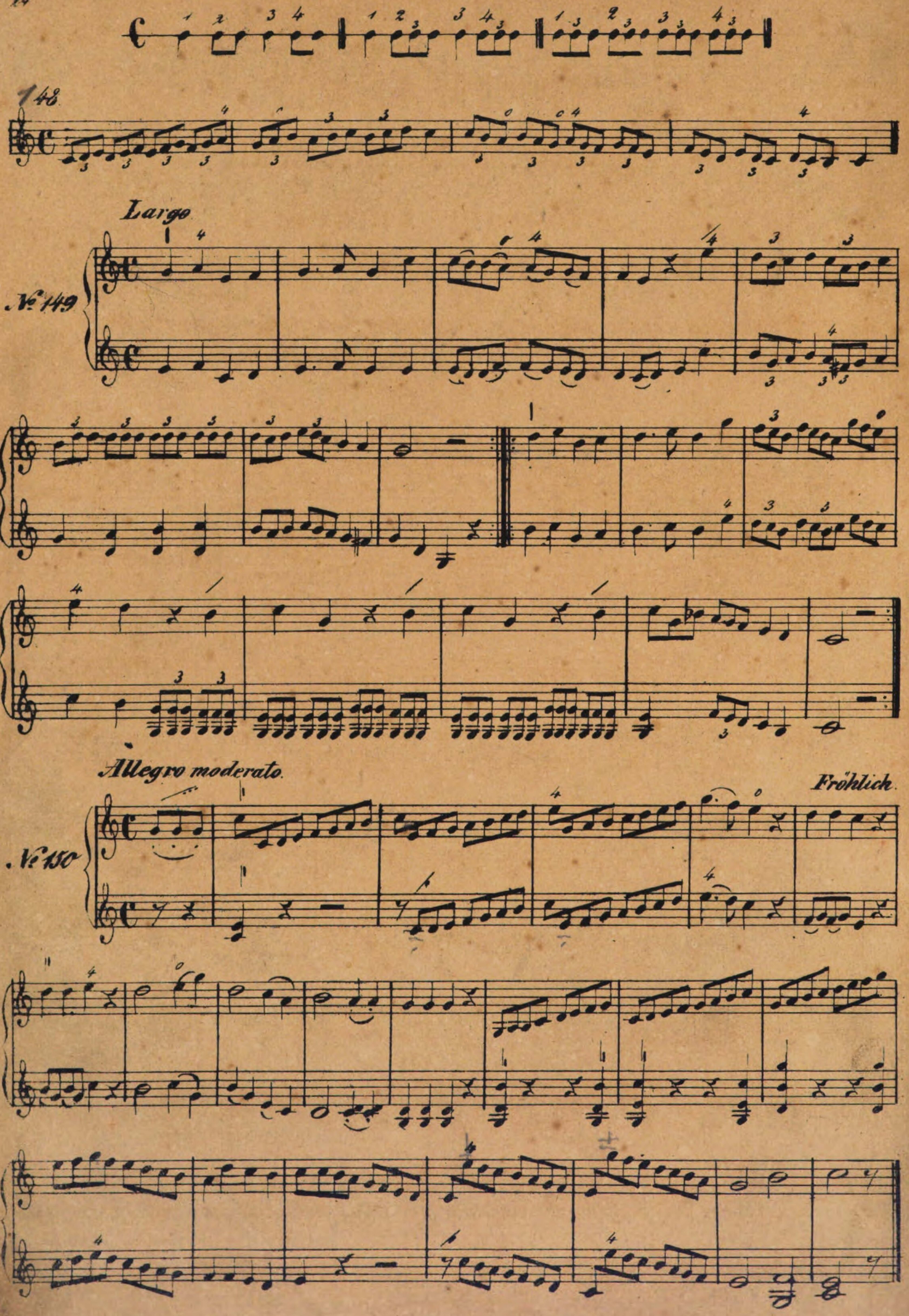


Andante. — *Spohr.*

№ 141.




142.
gis
10 mal
143.
gis
10 mal
Allegretto
Pleyel.
No 144.
145.
146.
Moderato
Fröhlich.
No 147.


148.
Largo
№ 149
Allegro moderato.
Fröhlich.
№ 150

HOHMANN'S
practische Violin-Schule.
Zweiter Cursus.

Uebungen in den gangbarsten Tonarten.

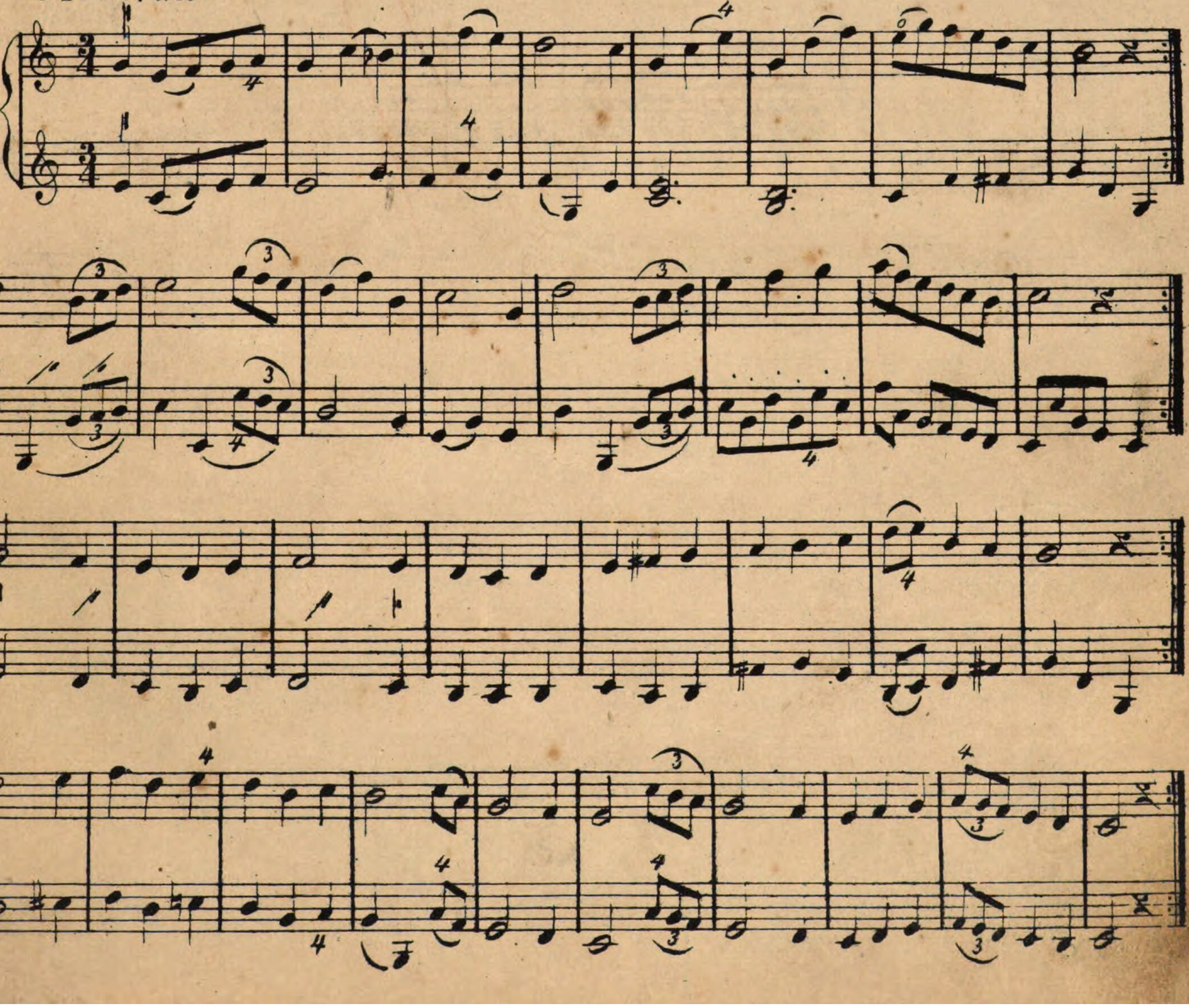
1) C-dur.

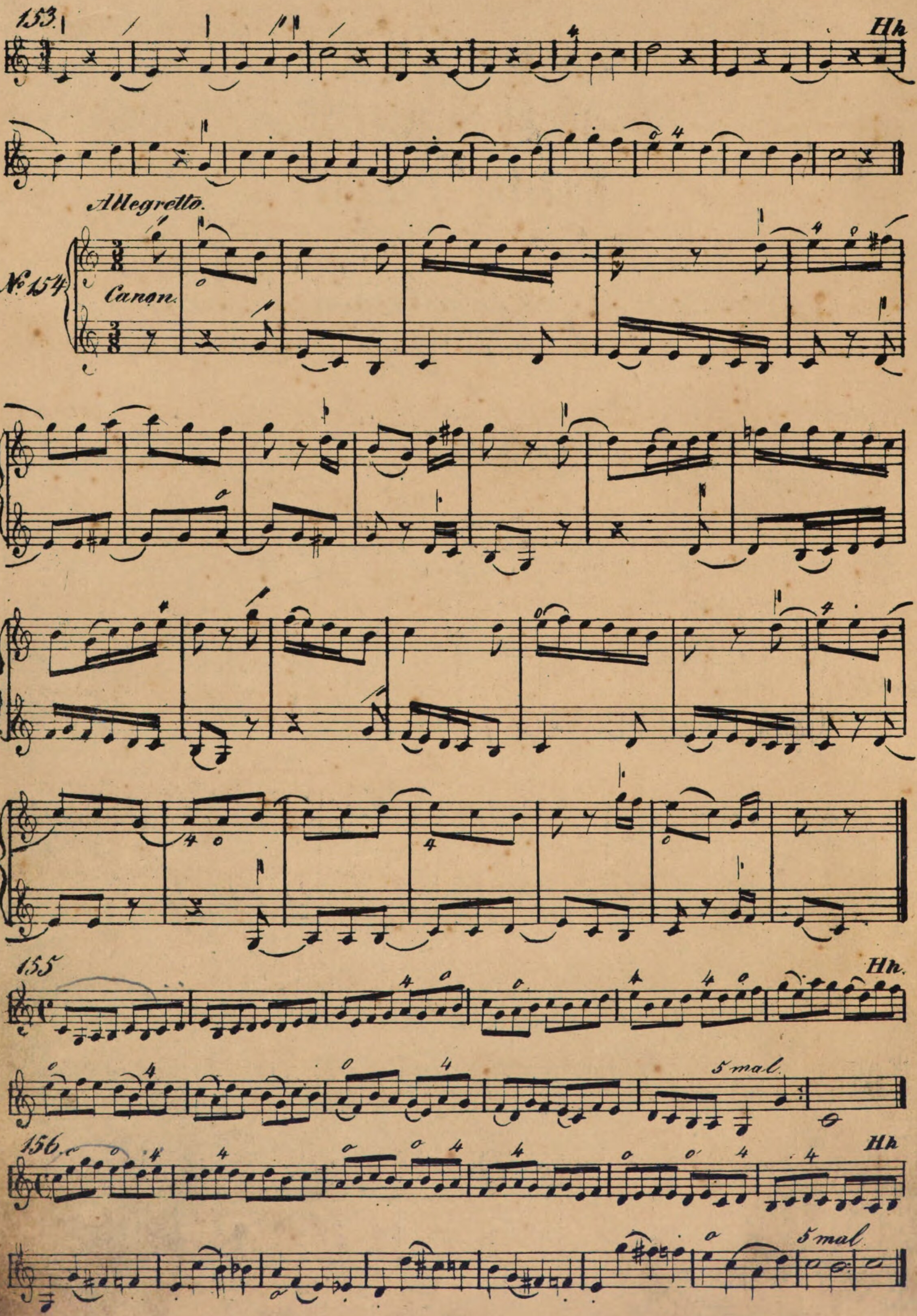
No 151.


Moderato.

No 152.

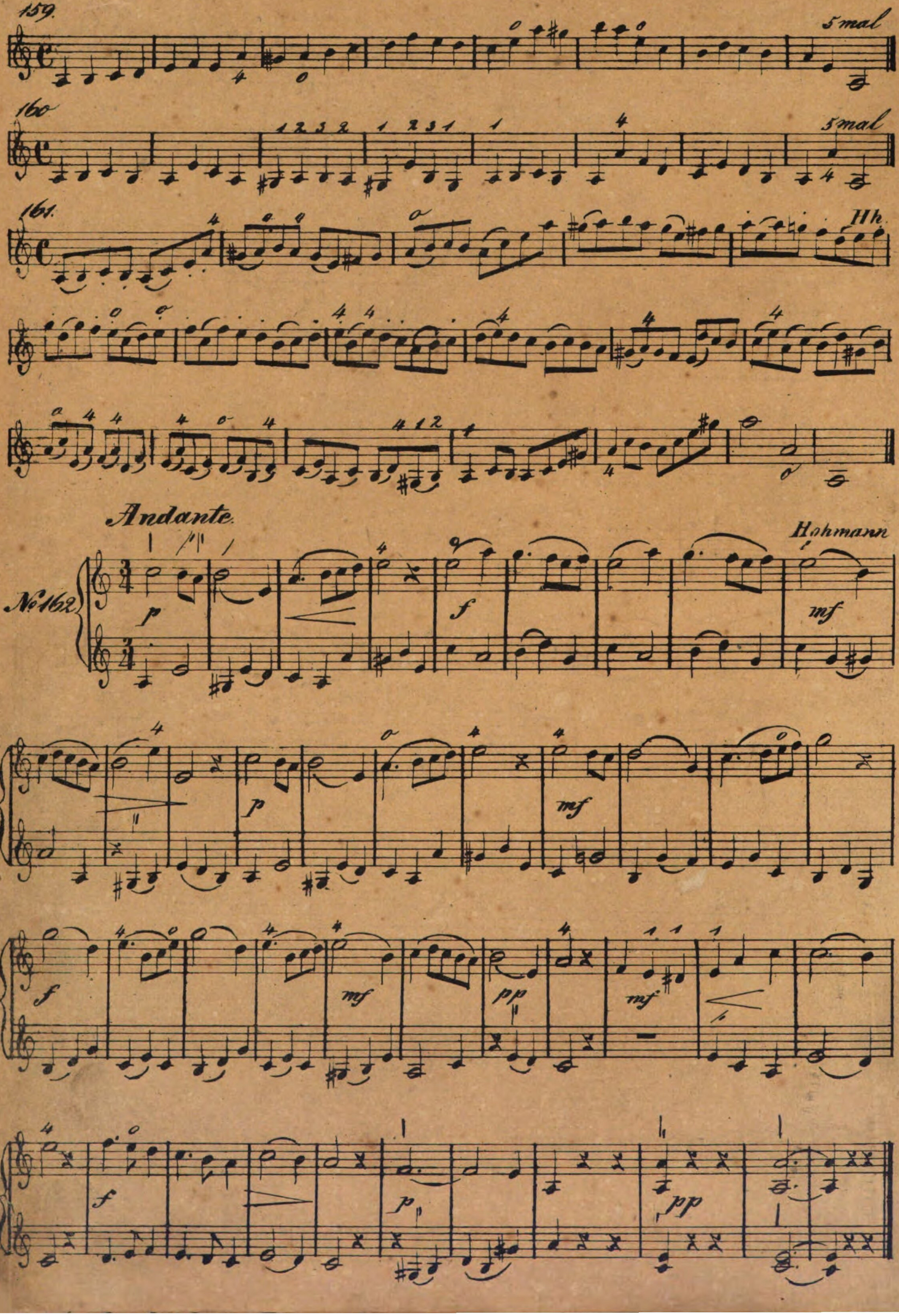



153.
Hh
Allegretto.
No 154
Canon.
155
Hn.
5 mal.
156.
Hh
5 mal.

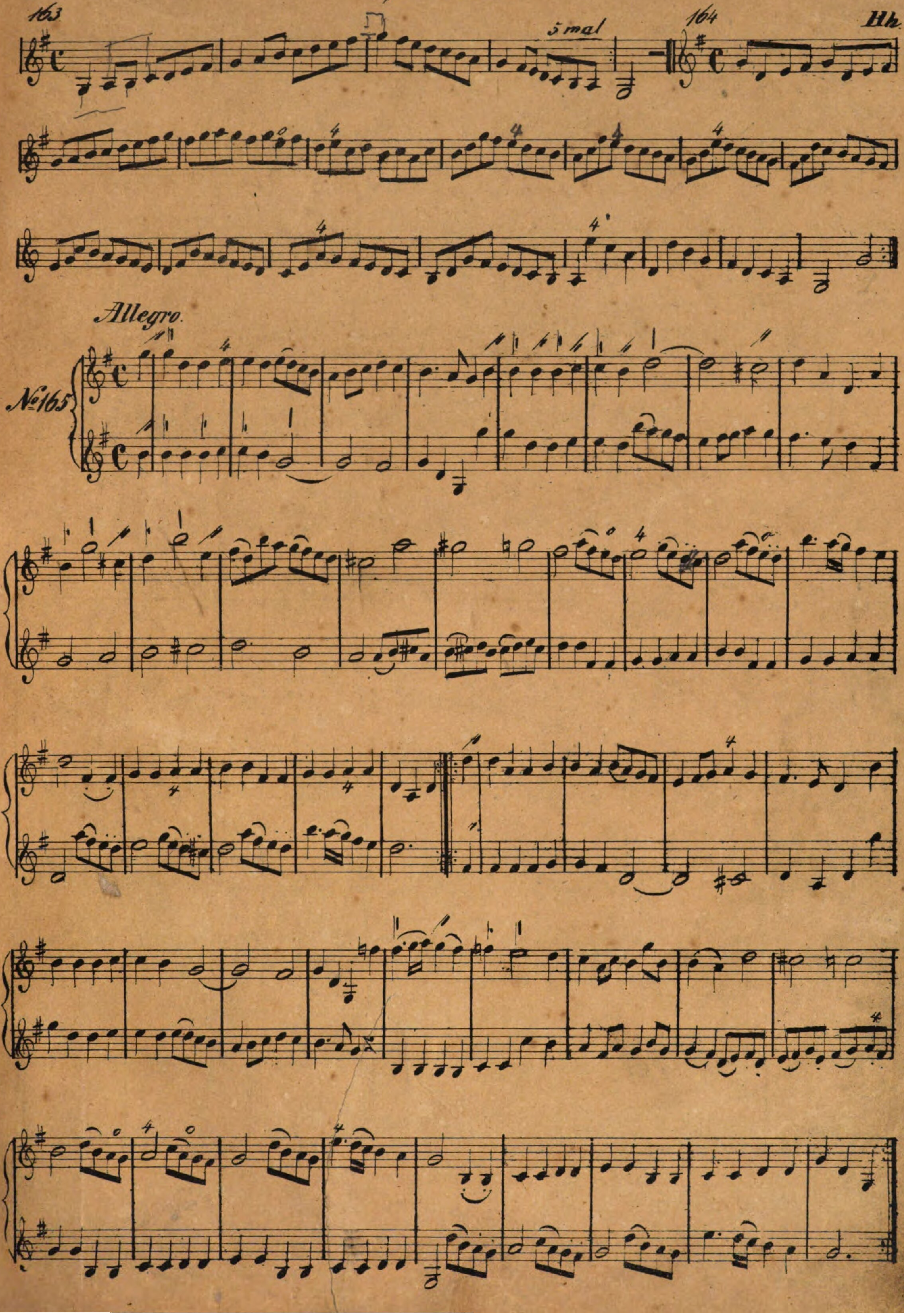


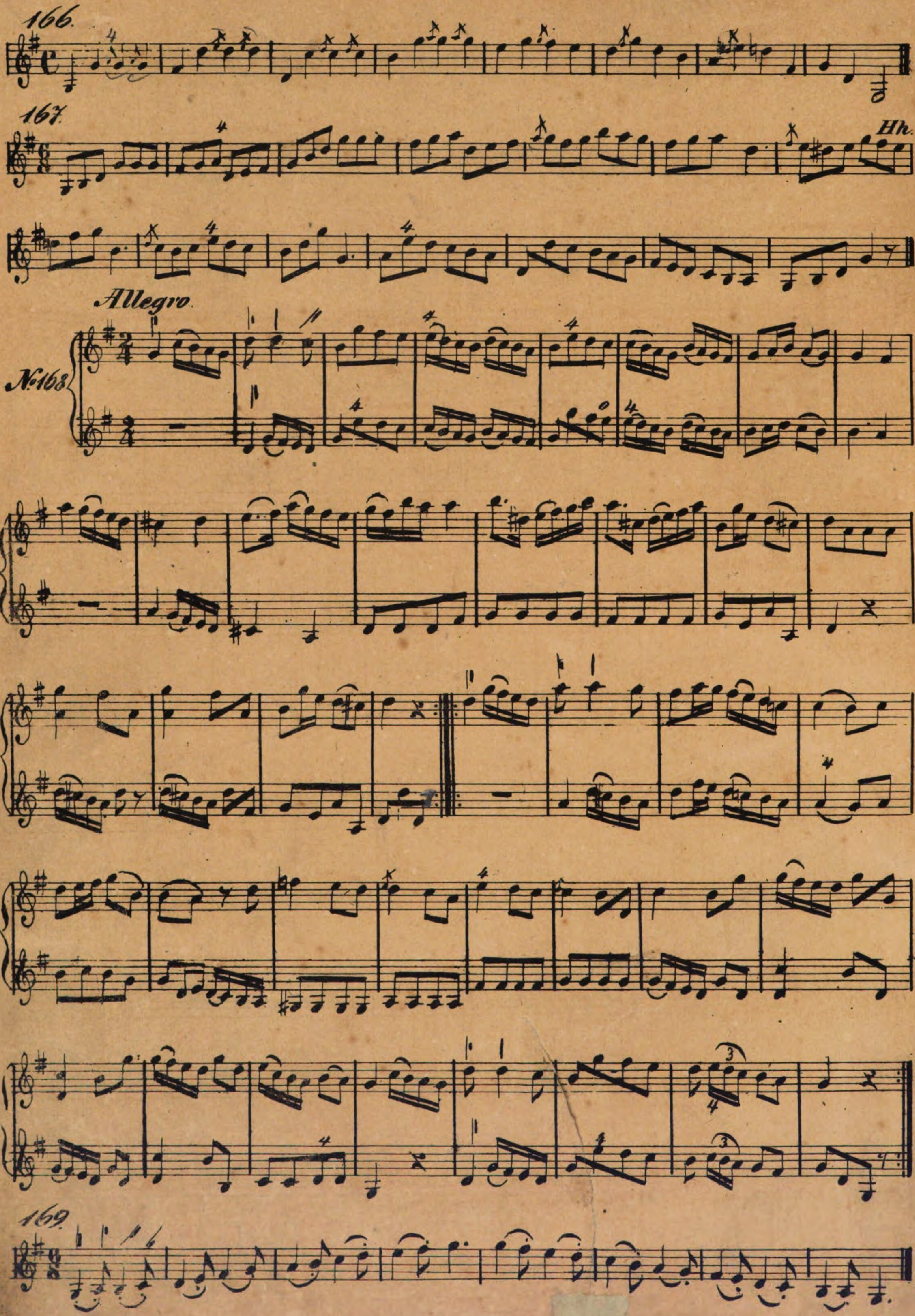
157 a
II b.
b,
c,
d,
e,
Andante
Spohr.
№ 158.

2, A-moll.



3, G-dur.

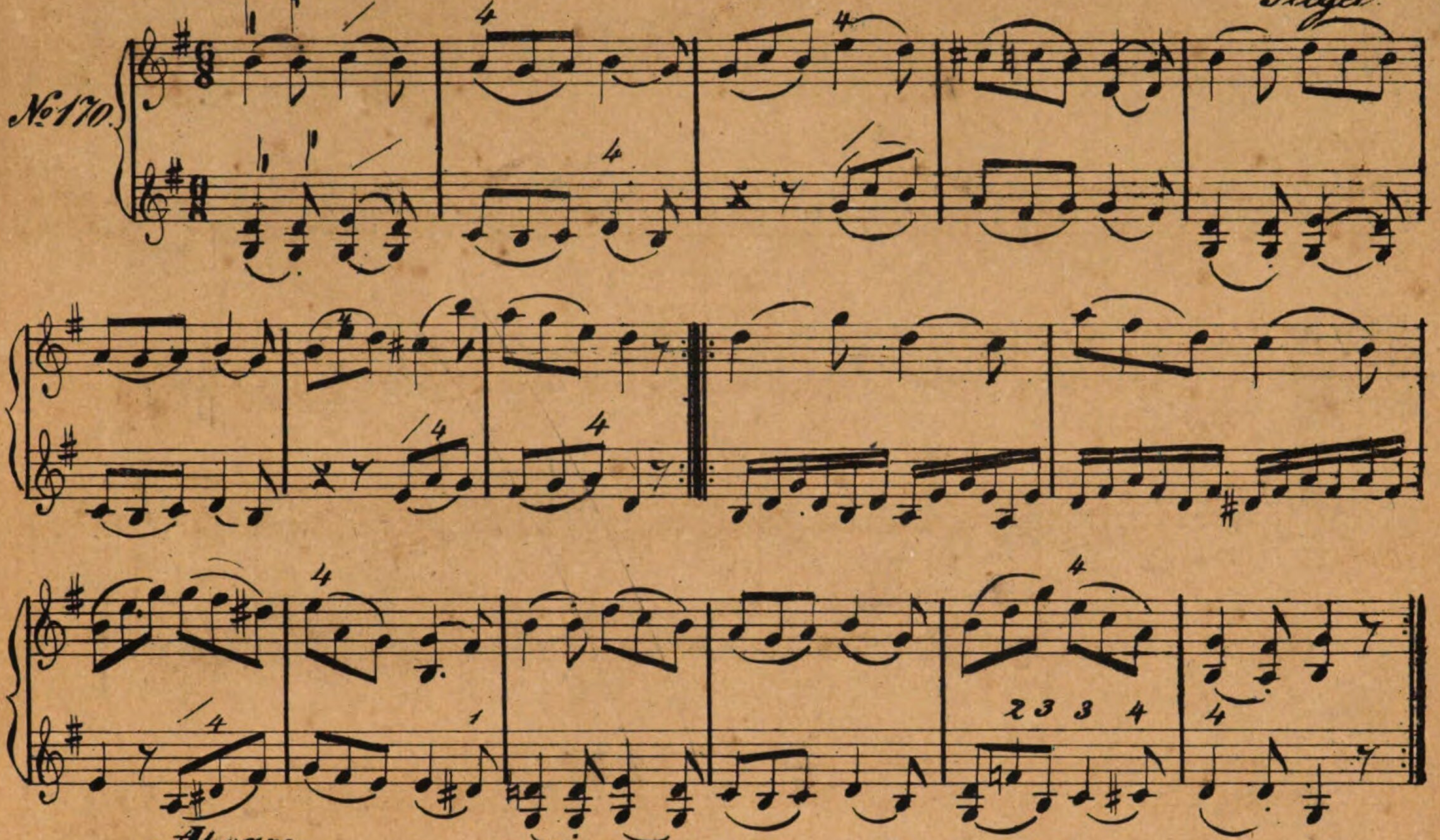



166.
167.
Hh.
Allegro
№168
169.

Andante.

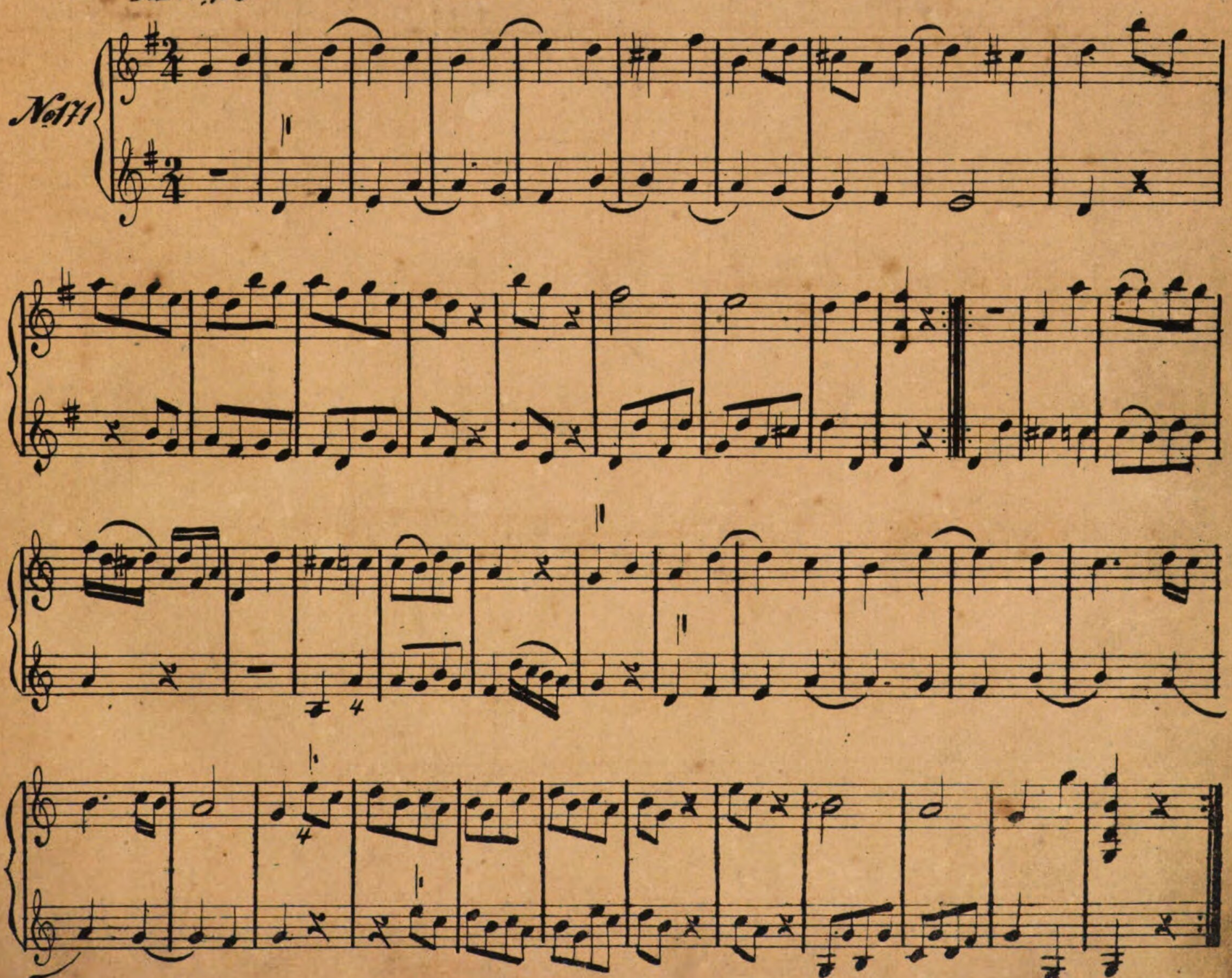
Pleyel.

No. 170.

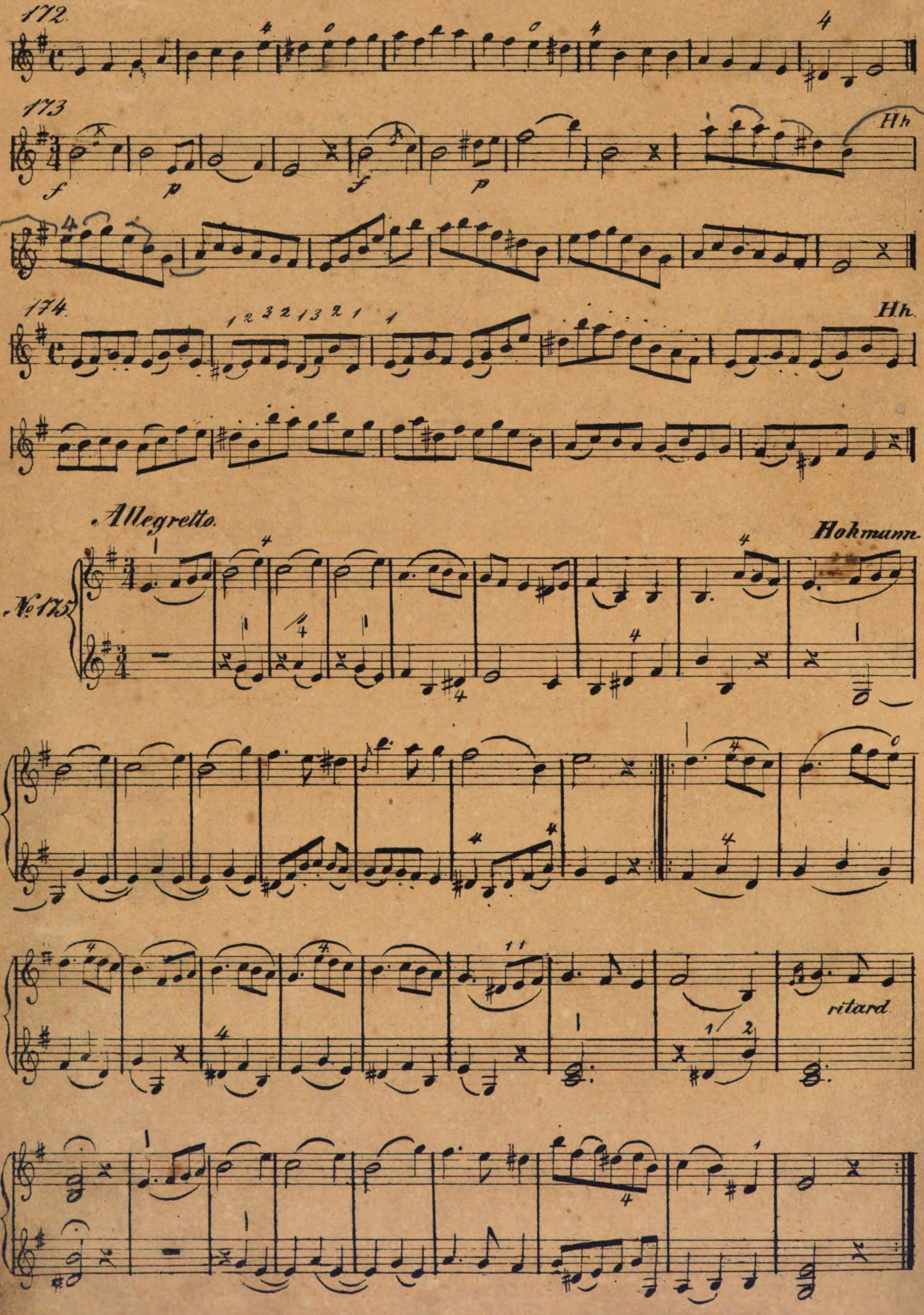


Allegro.

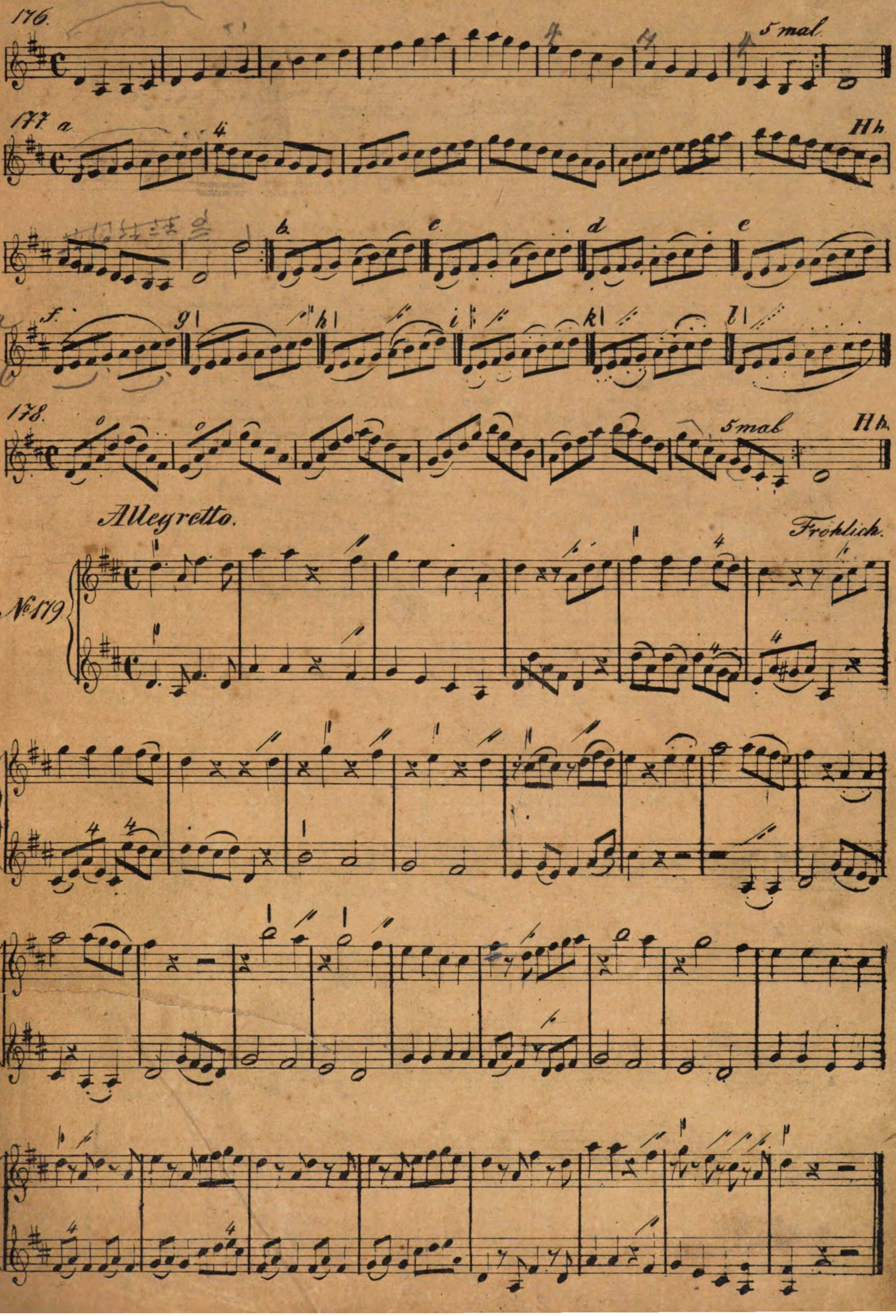
No. 171.

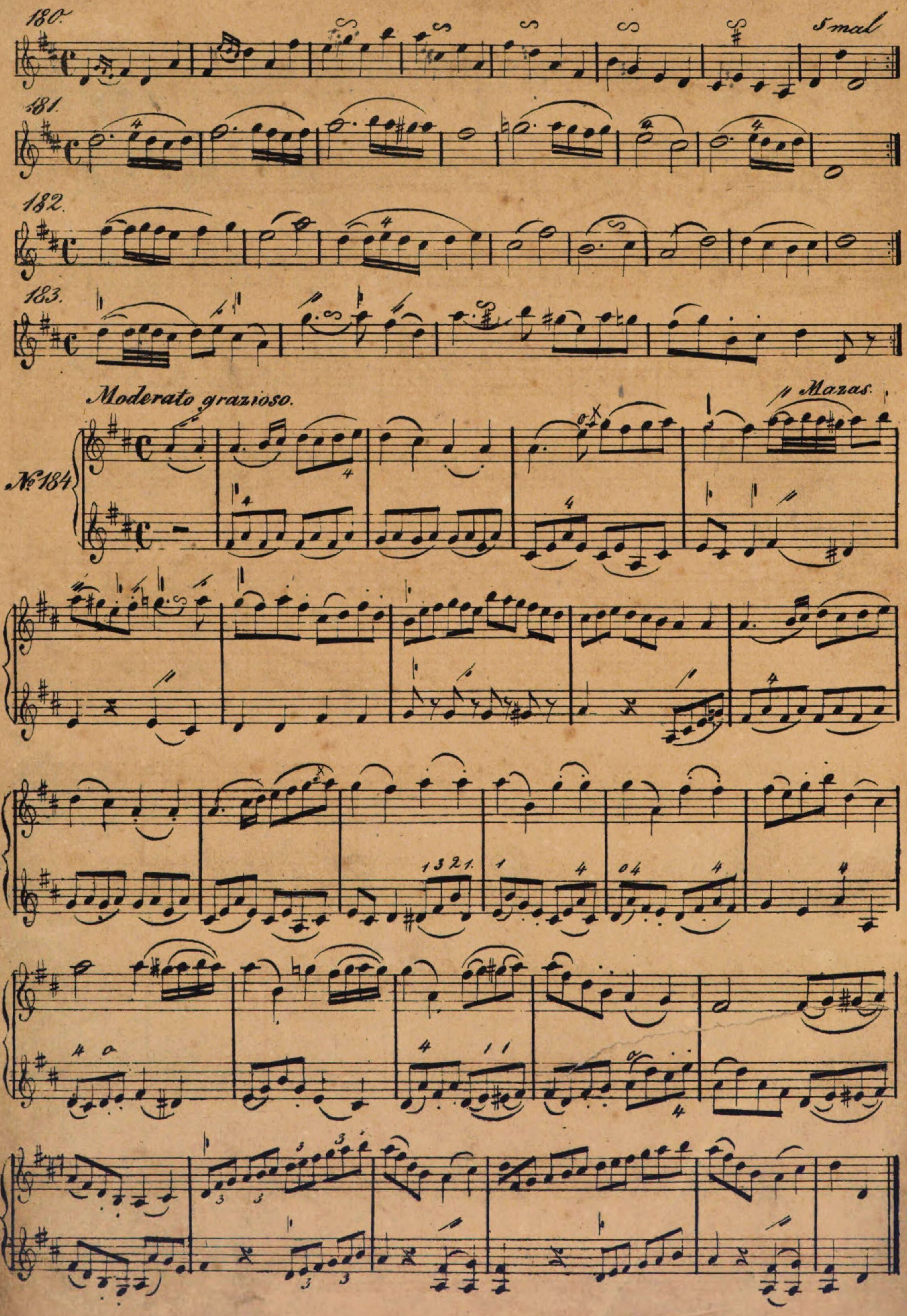


4) E-moll.

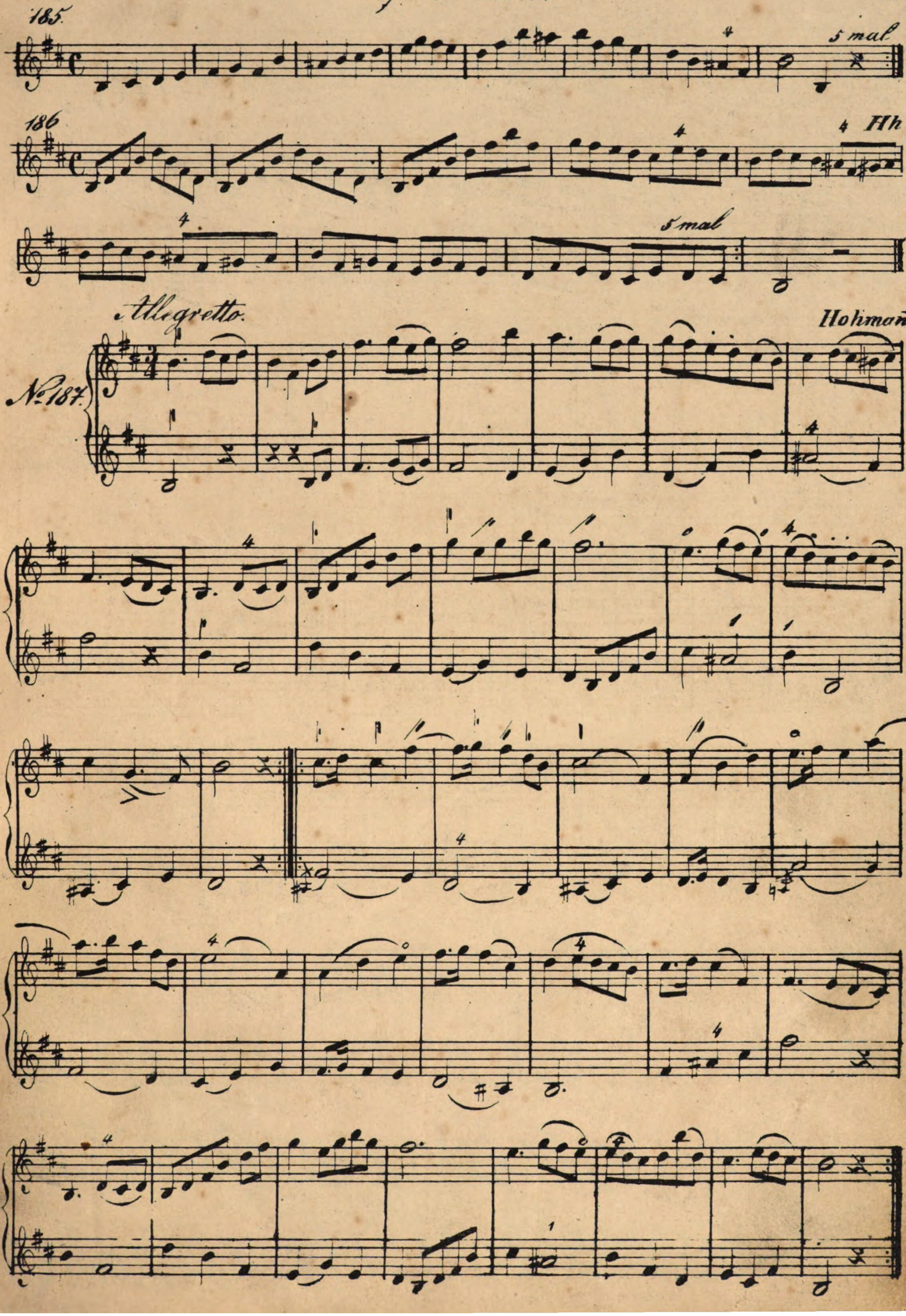


5, D-dur.

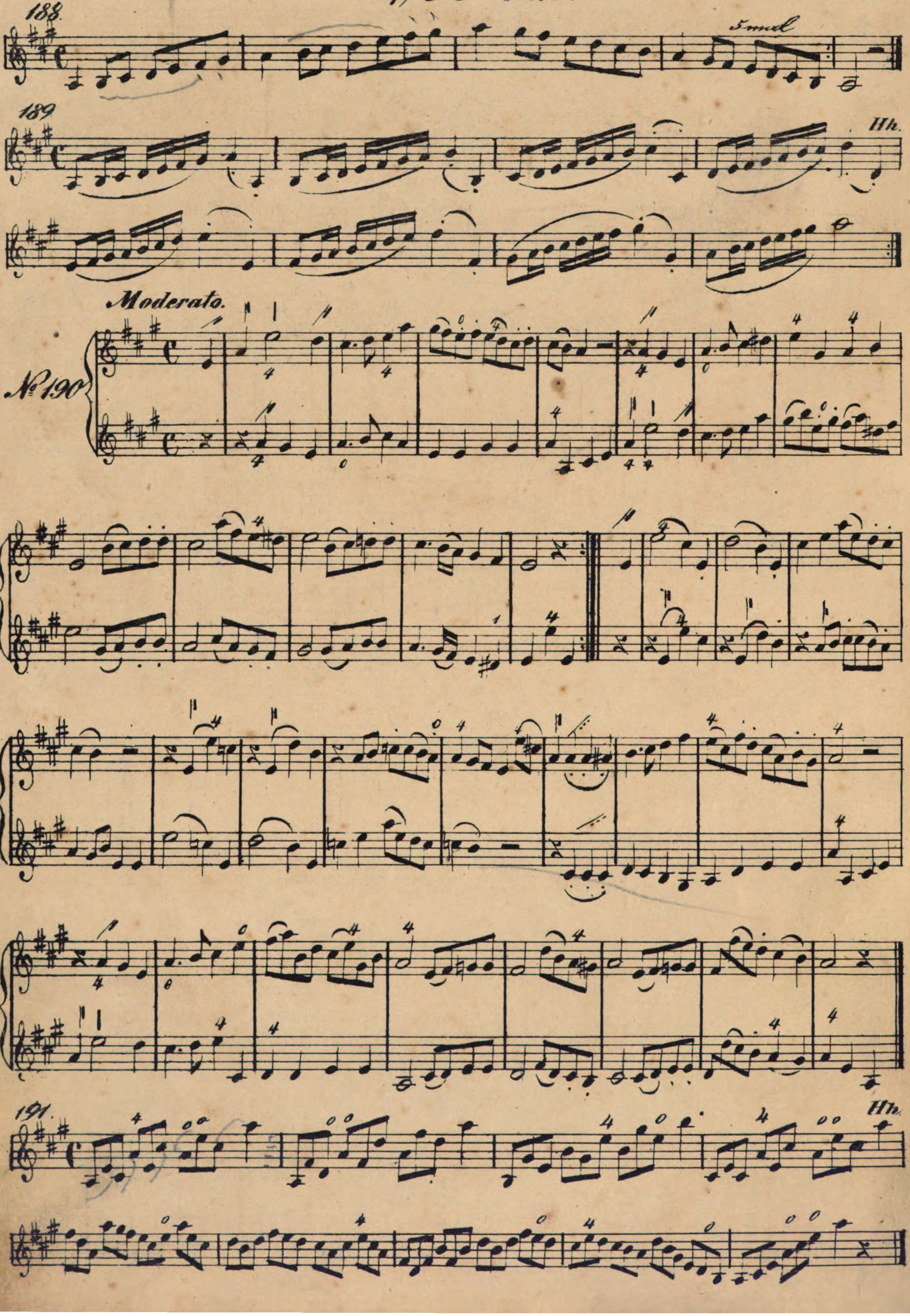

176.
5 mal
177. a
Hh.
b.
c.
d
e
f.
g
h
i
k
l
178.
5 mal
Hh.
Allegretto.
Fröhlich.
№ 179.

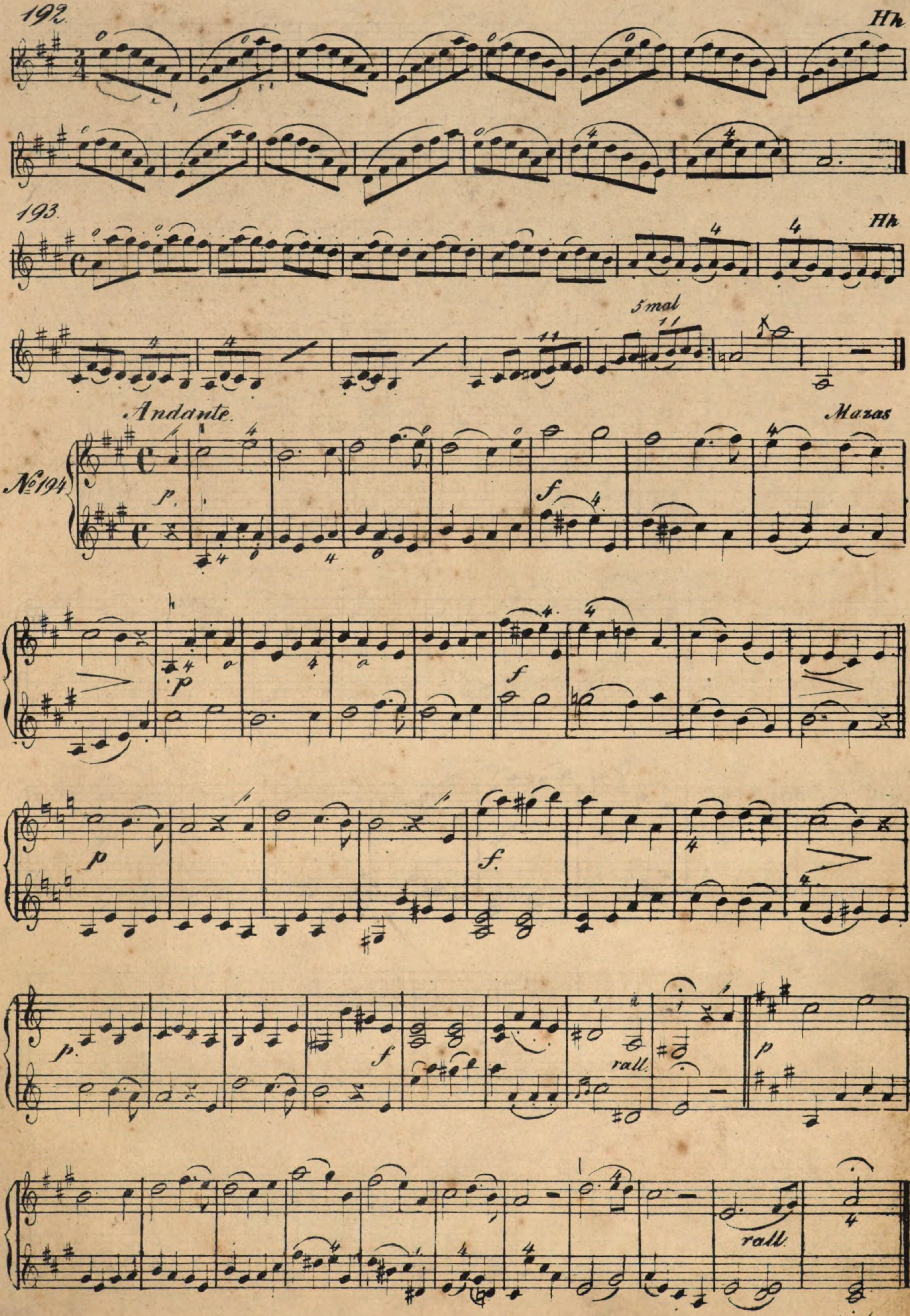

180.
5 mal
181.
182.
183.
Moderato grazioso.
p Mazas.
№ 184

6) H-moll.

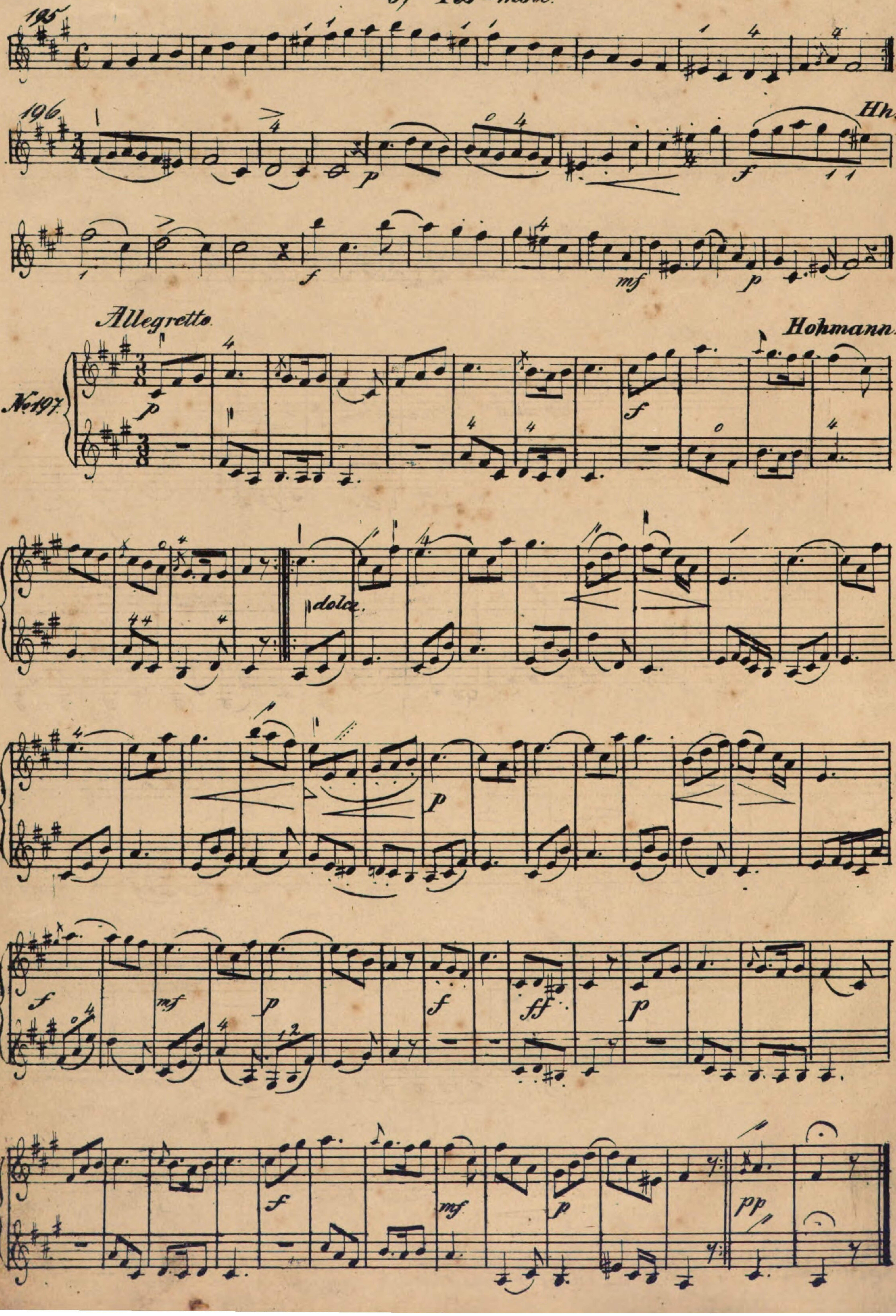


7) A-dur.

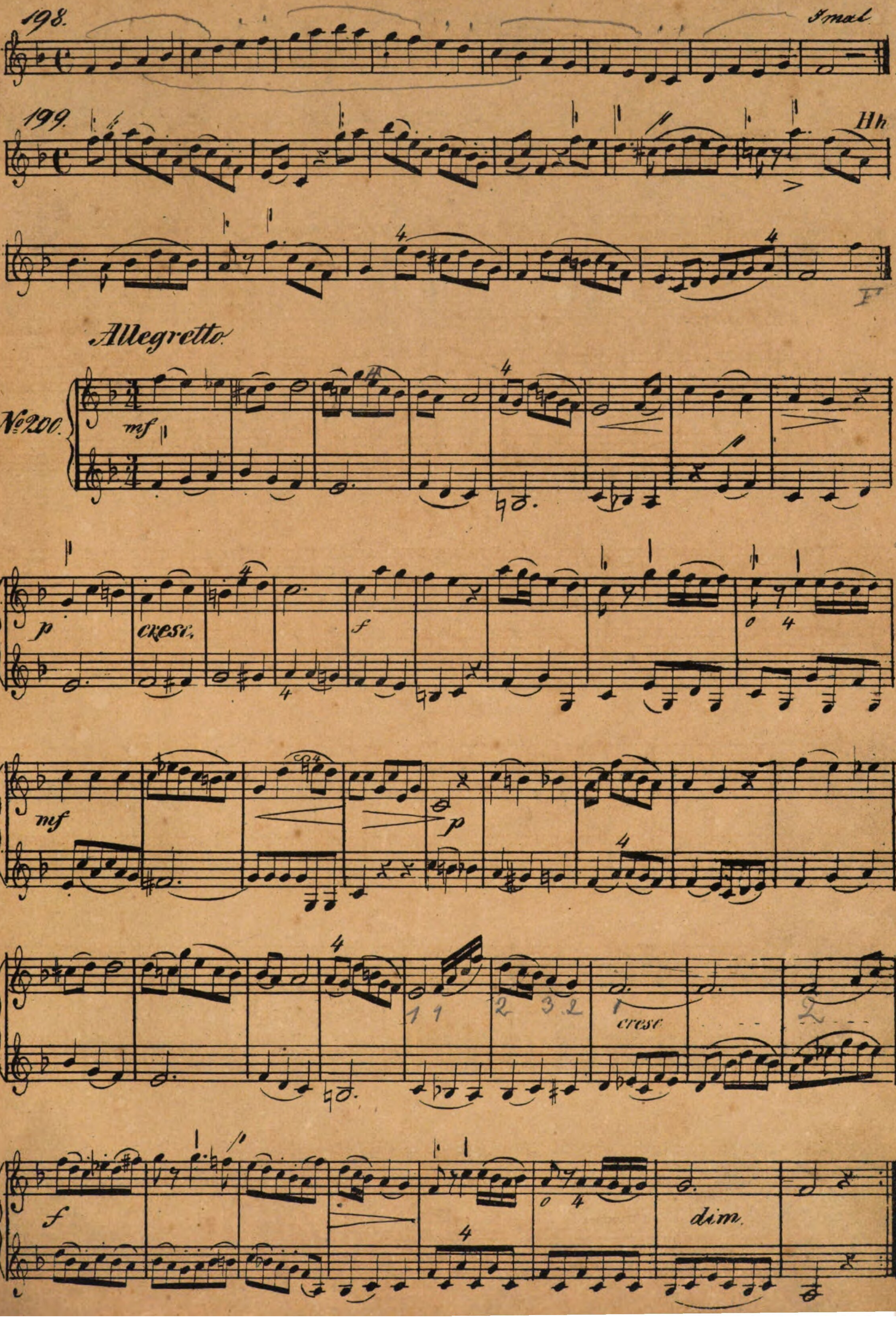


192.
Hh
193.
Hh
5 mal
Andante.
Mazas
№ 194
p.
f
p
f.
p.
f
rall.
p
rall.

8, Fis-moll.



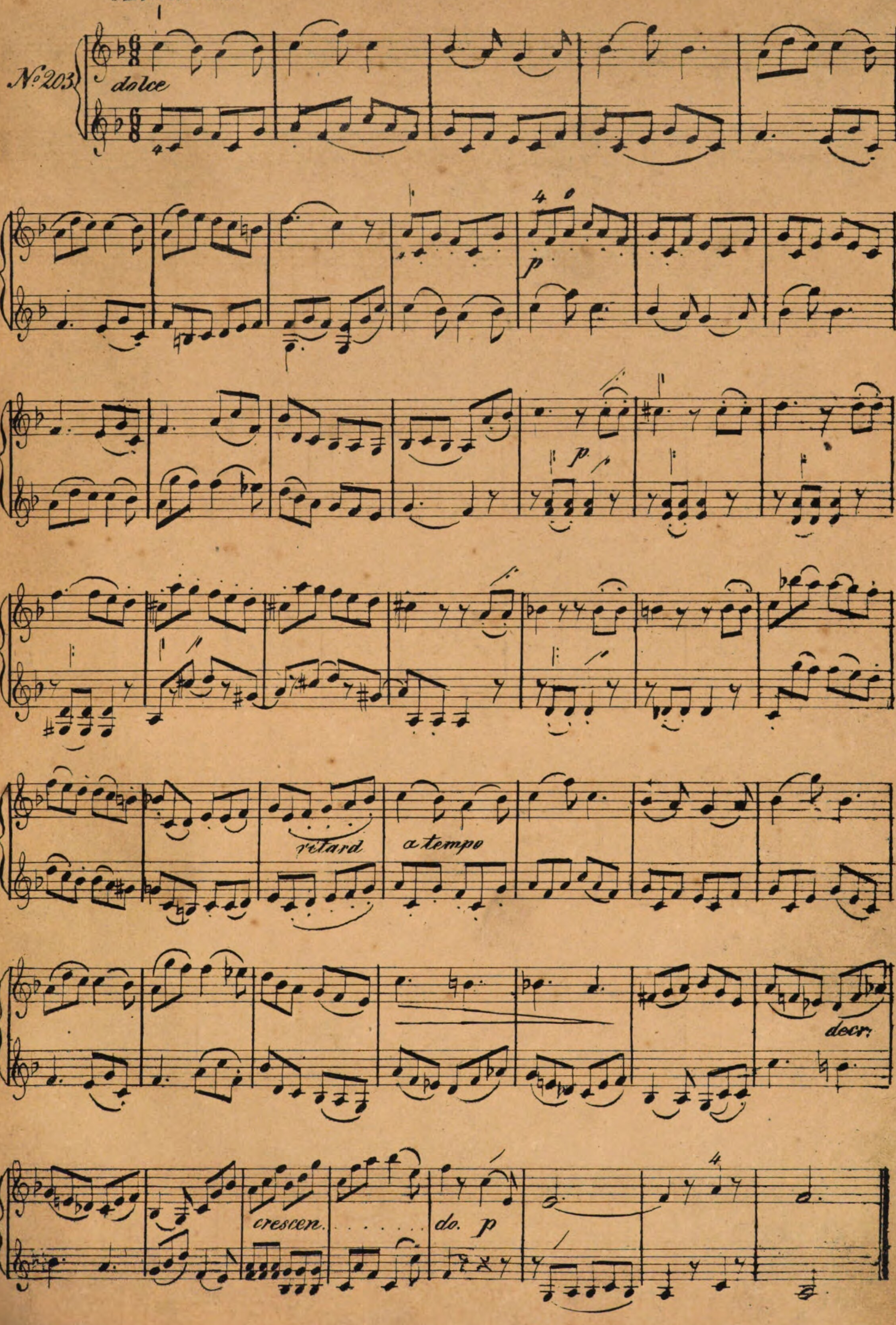
9, F - dur



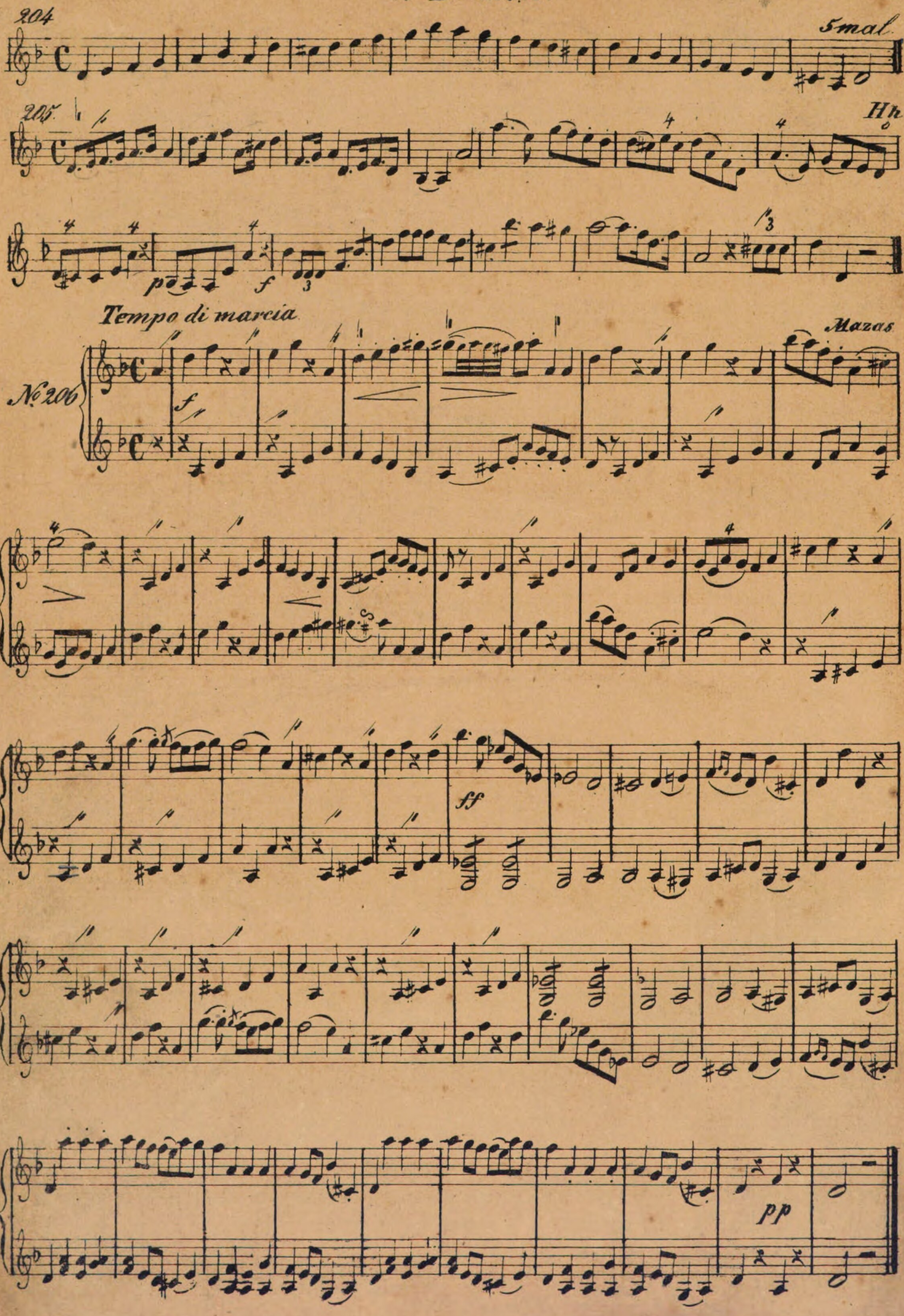

201
Hh
Andante
Mazas
№ 202
p
f
dim

Andante.

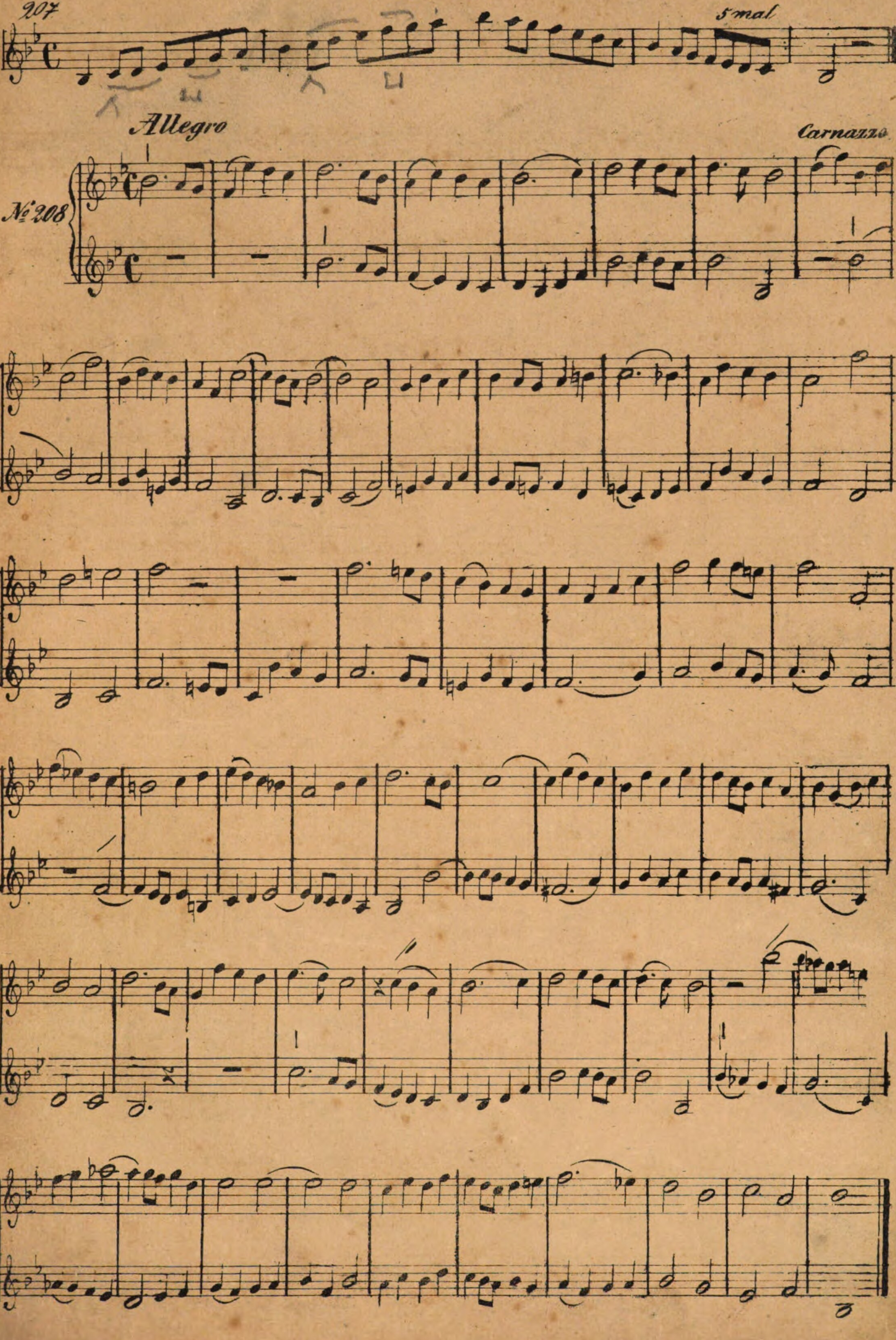
№ 203


10. D-moll.

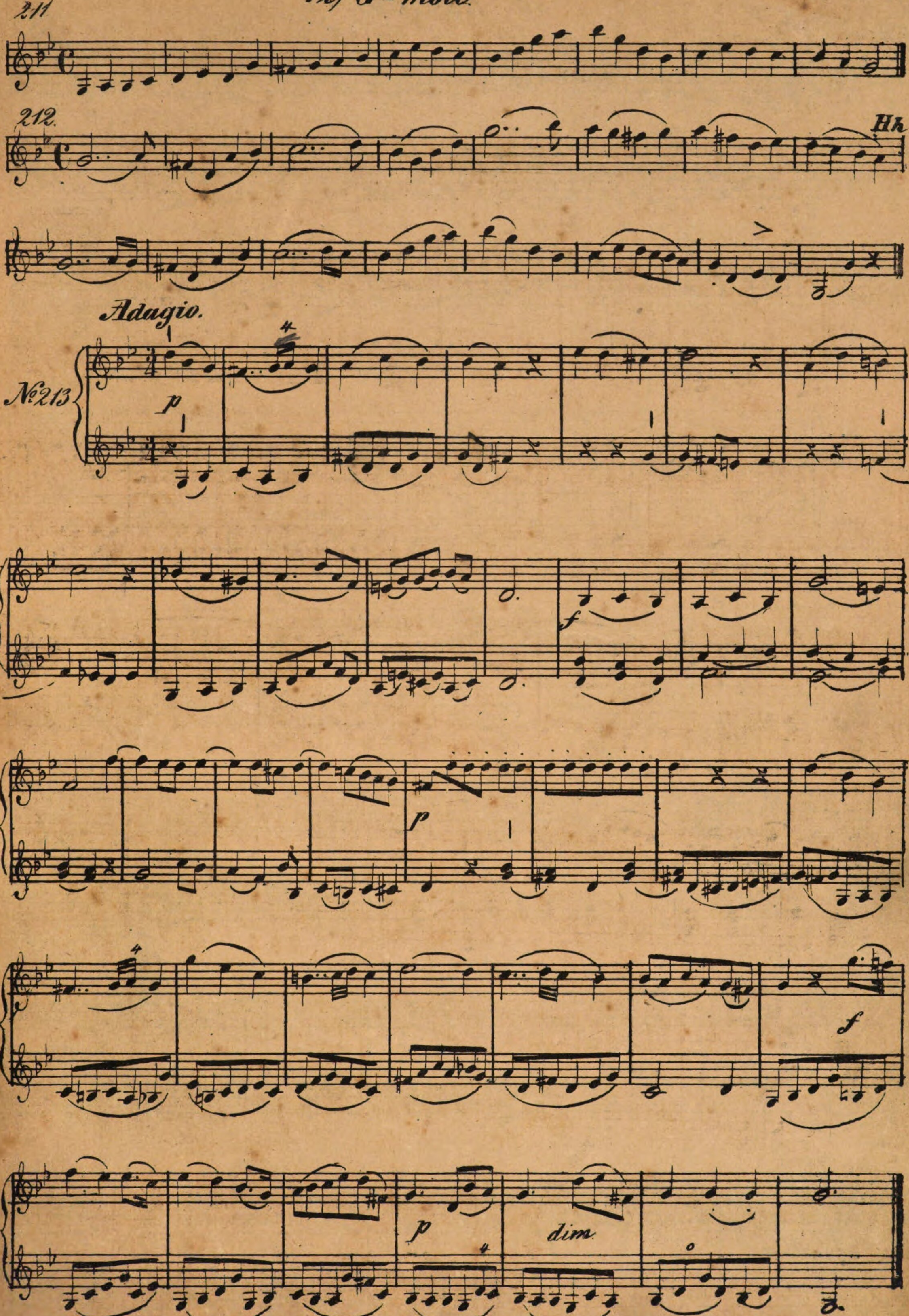


11, B-dur.




209
Hh
Allegro molto.
Zinkeisen.
№ 210
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
rit
pp

12, G-moll



13 Es-dur.

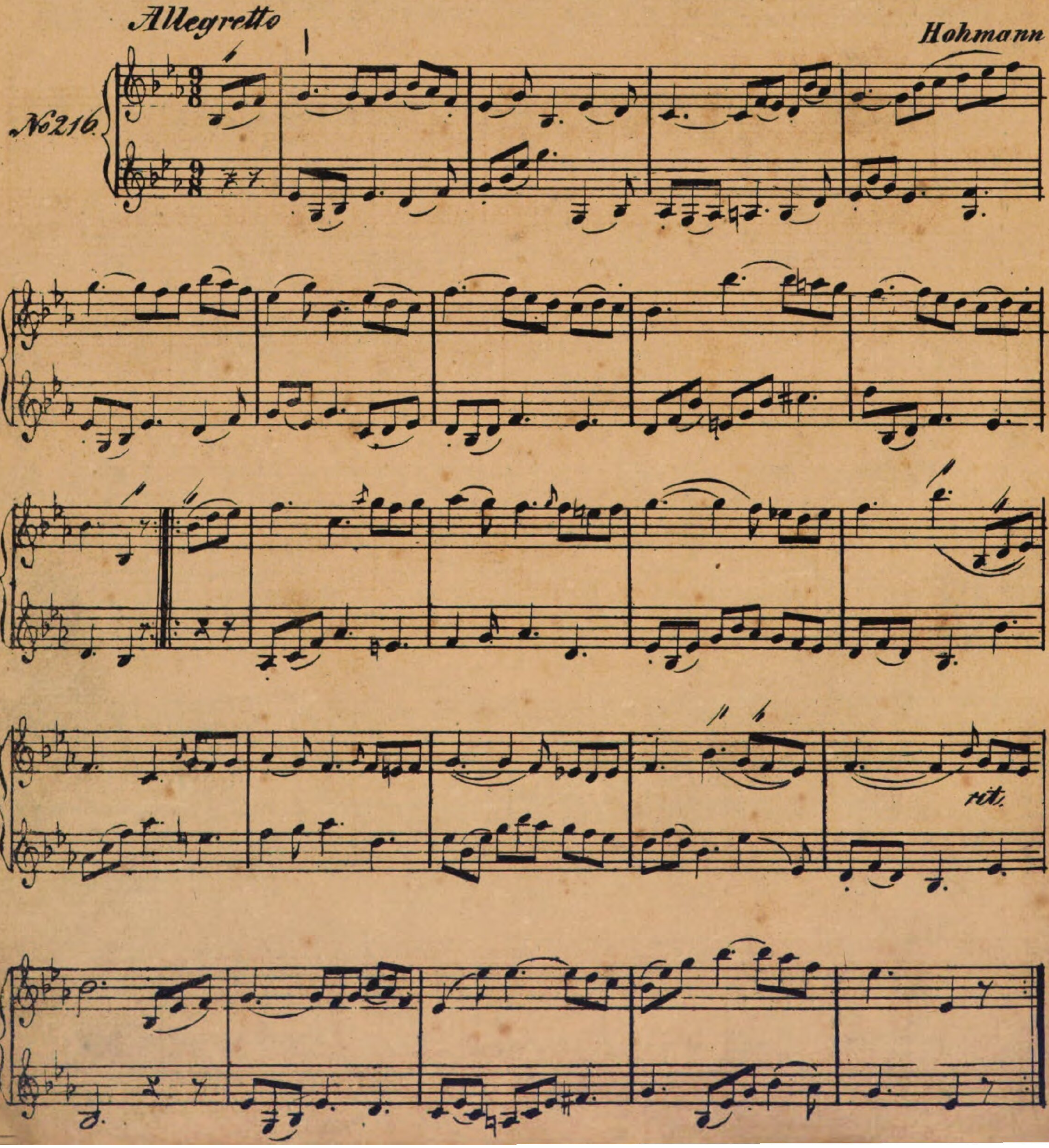
214.



215.



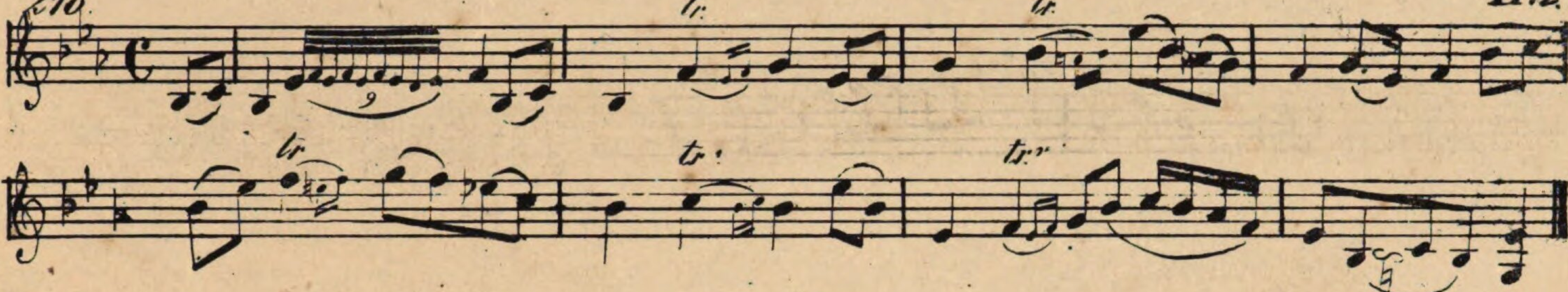
No 216.



217.

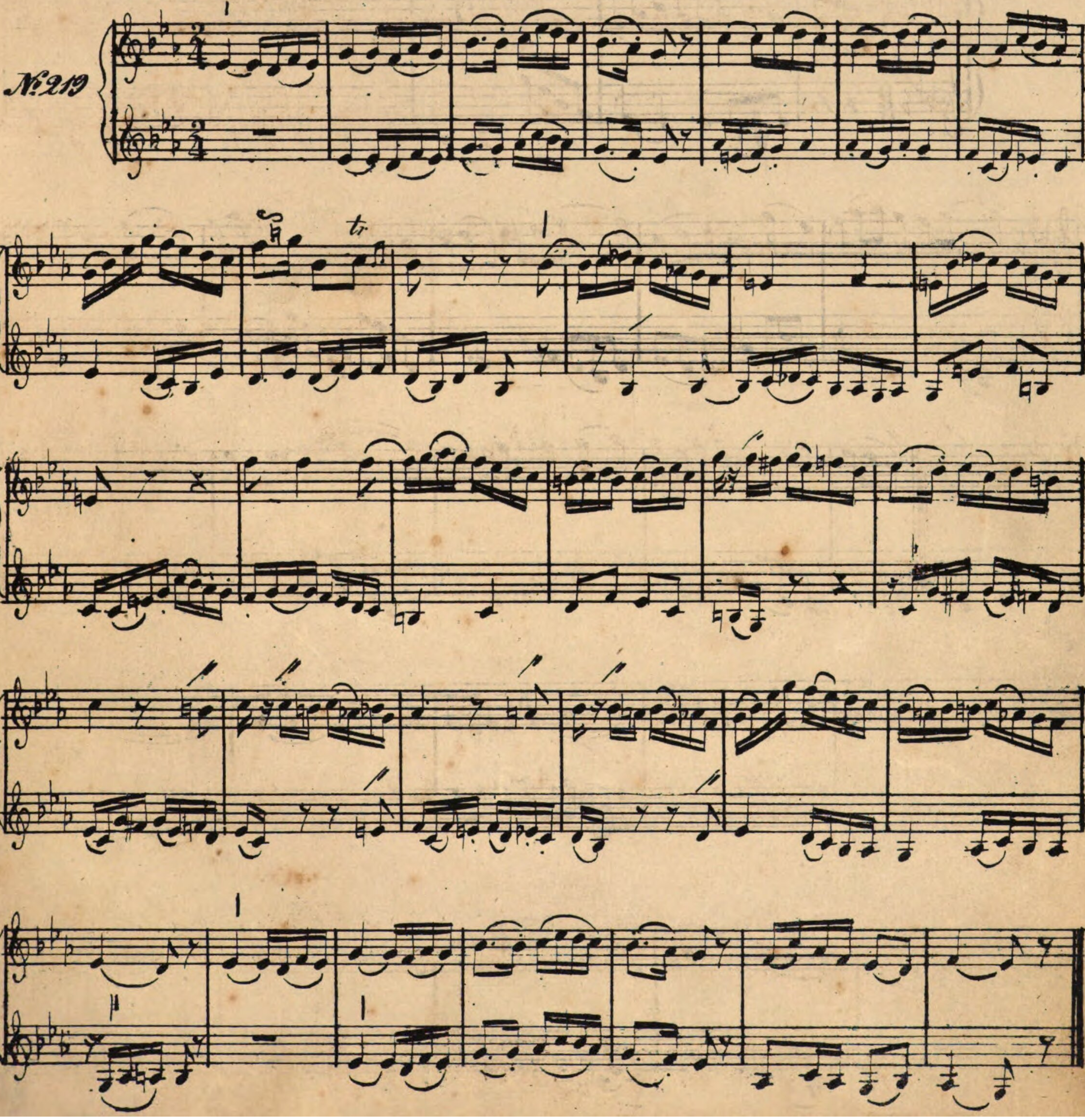


218.

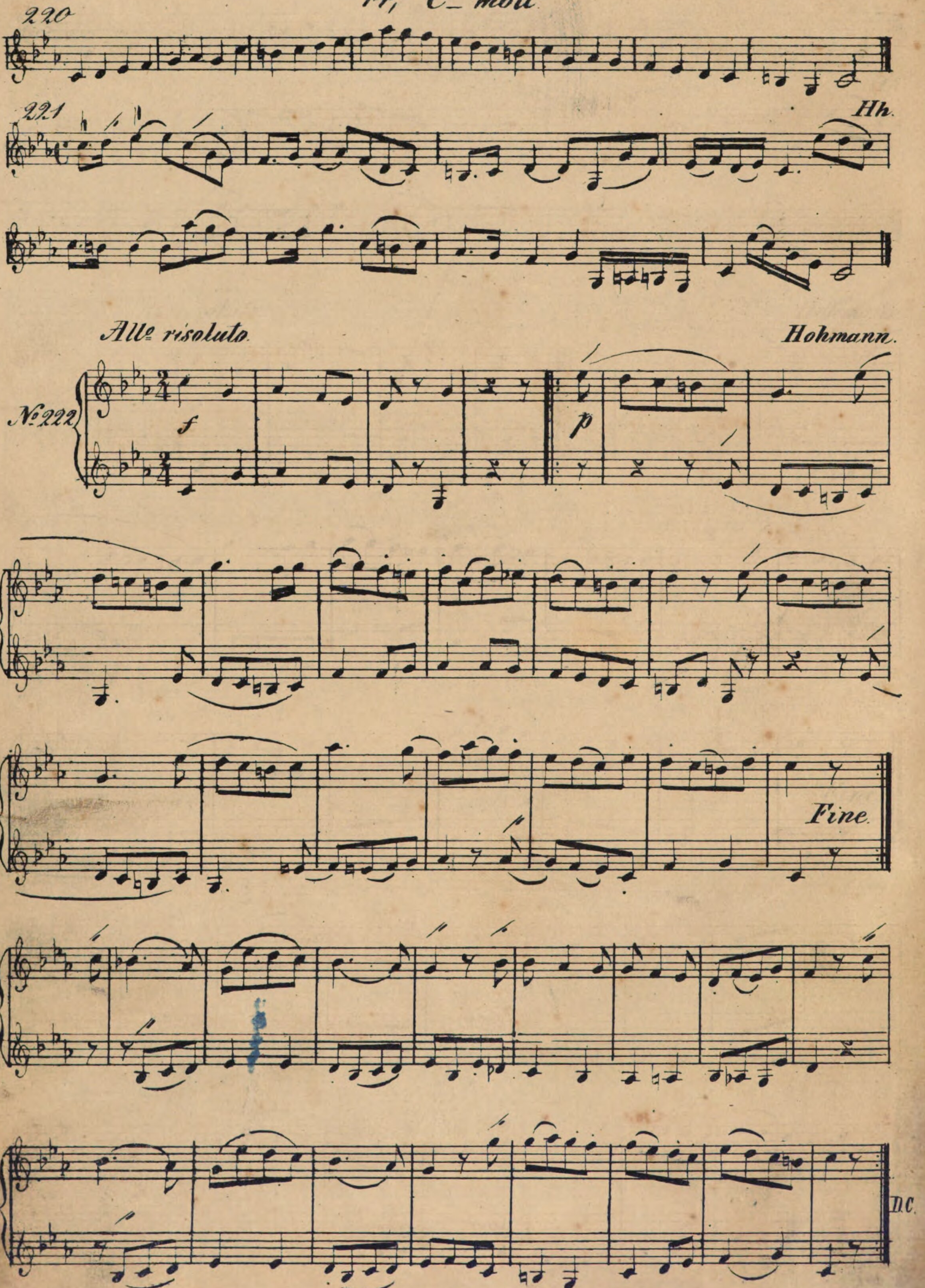


Andante

№ 219



14, C_moll

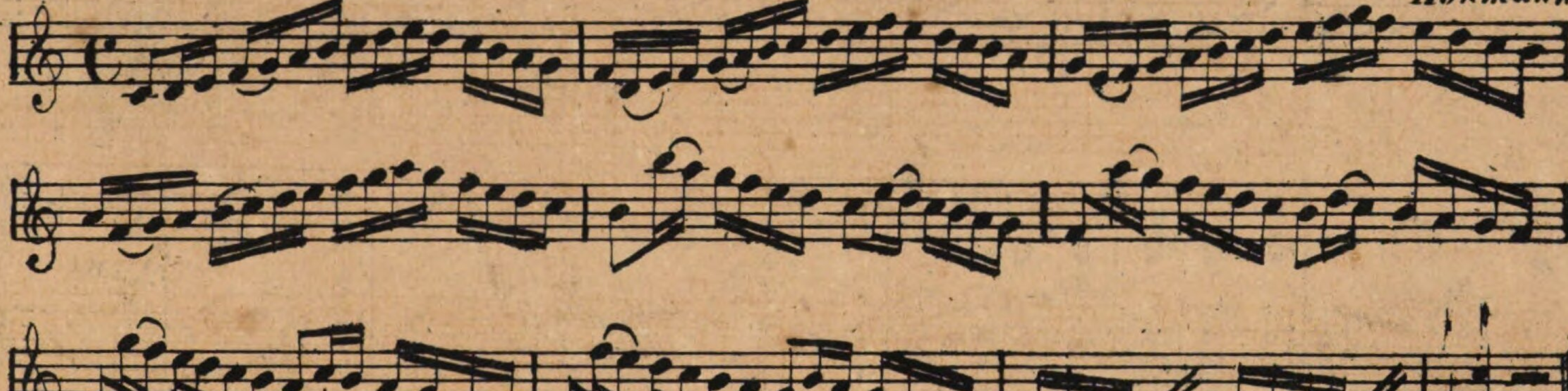


HOHMANN'S
practische Violin-Schule
Dritter Cursus.

Gesteigerte Uebungen in den gangbarsten Tonarten:

1) C-dur und A-moll.

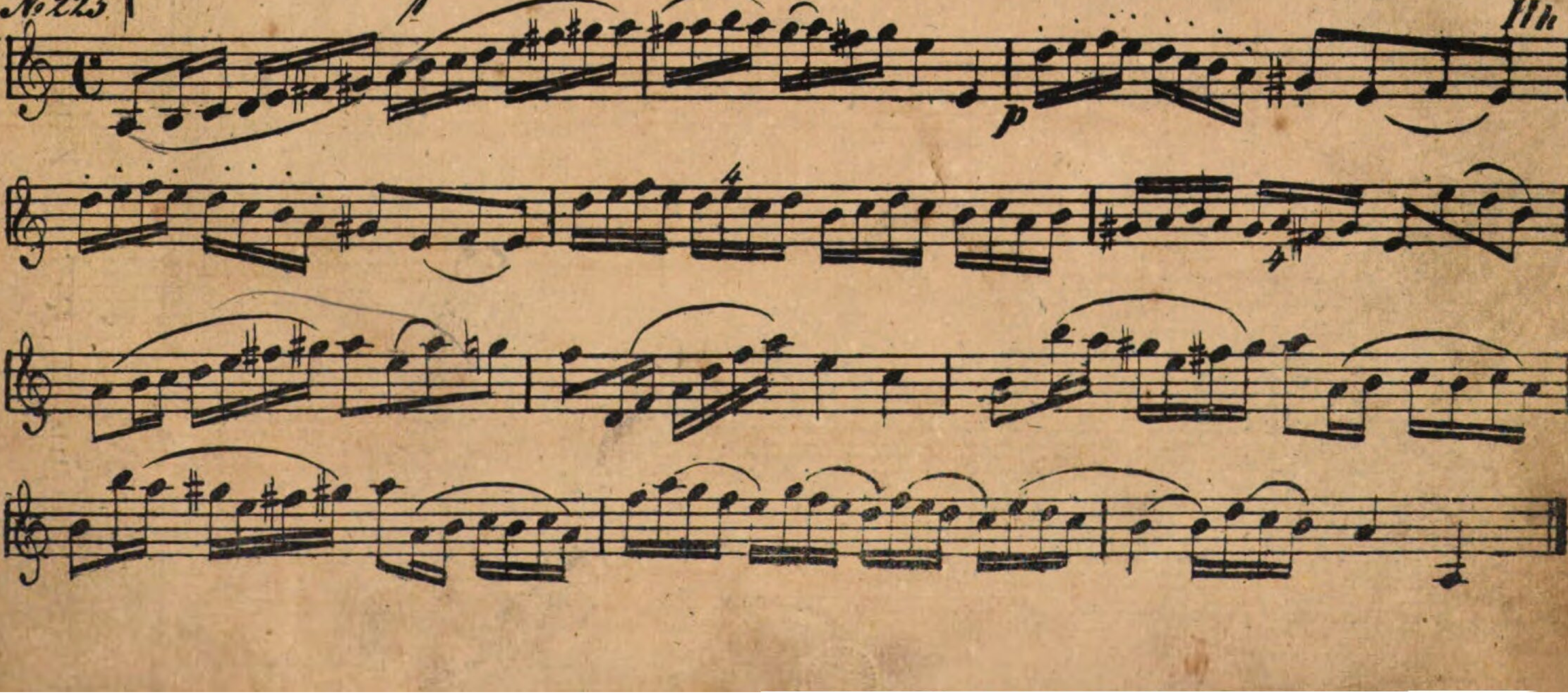
№ 223. Hohmann



№ 224. Hh.

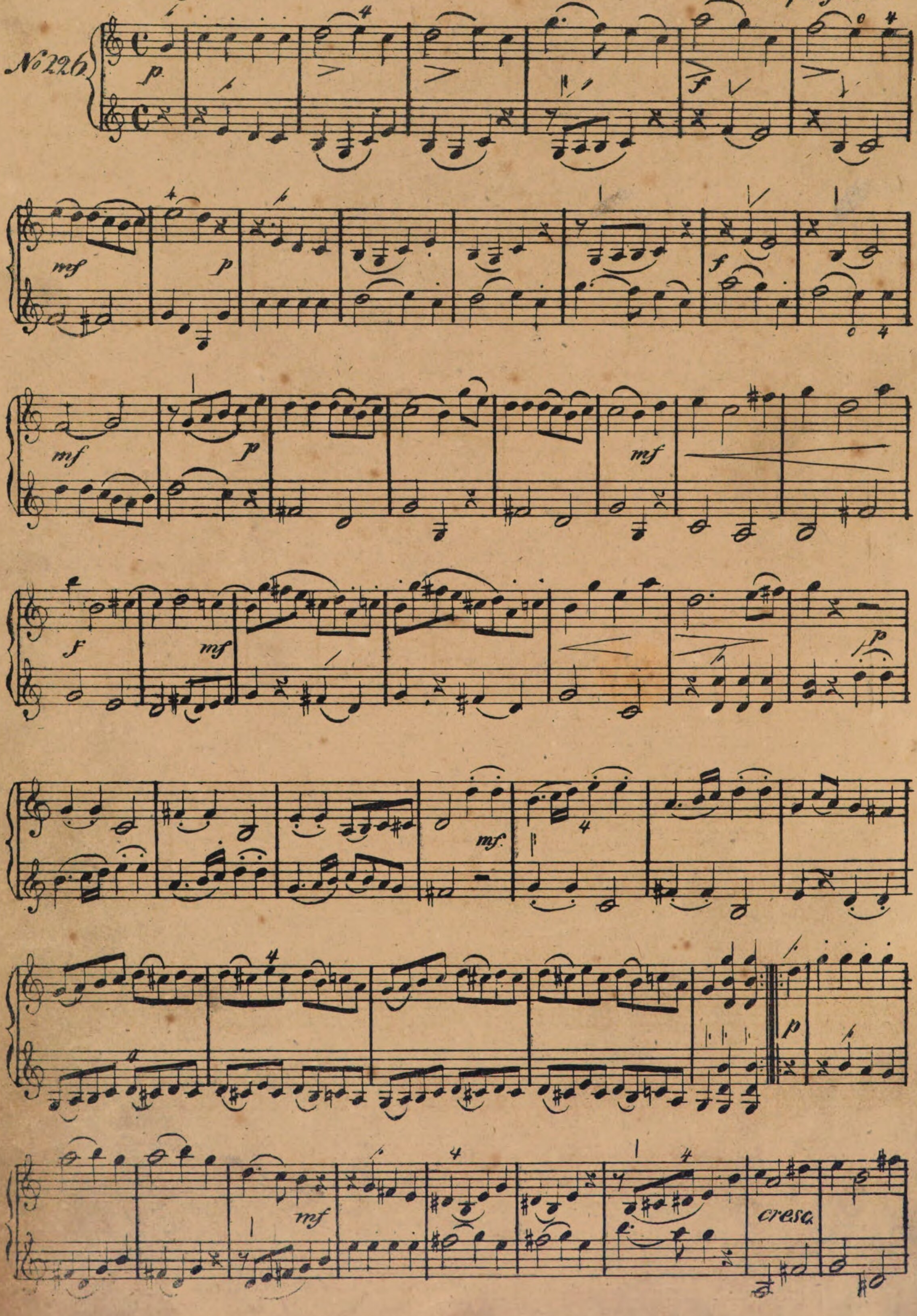


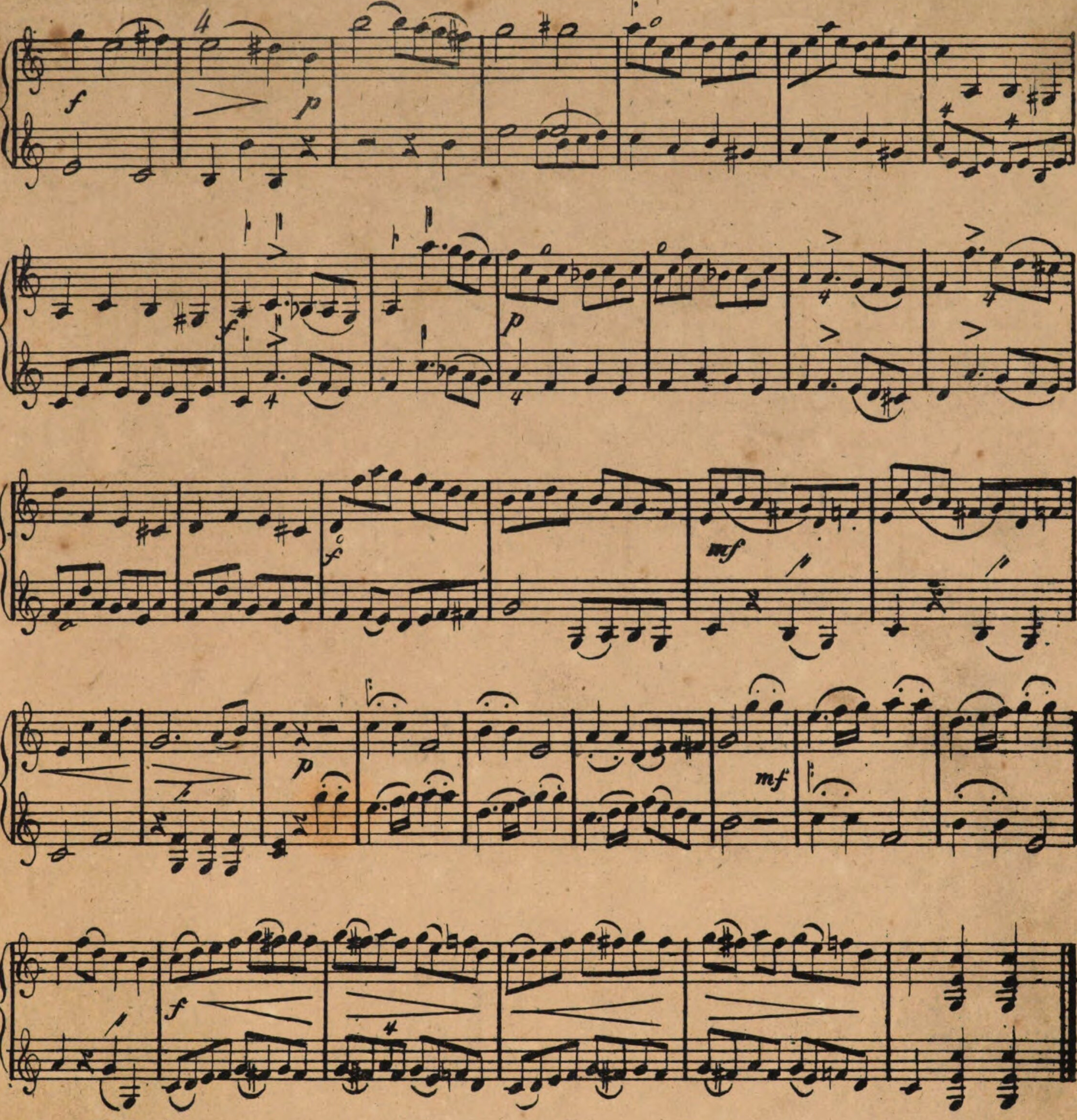
№ 225. Hh.



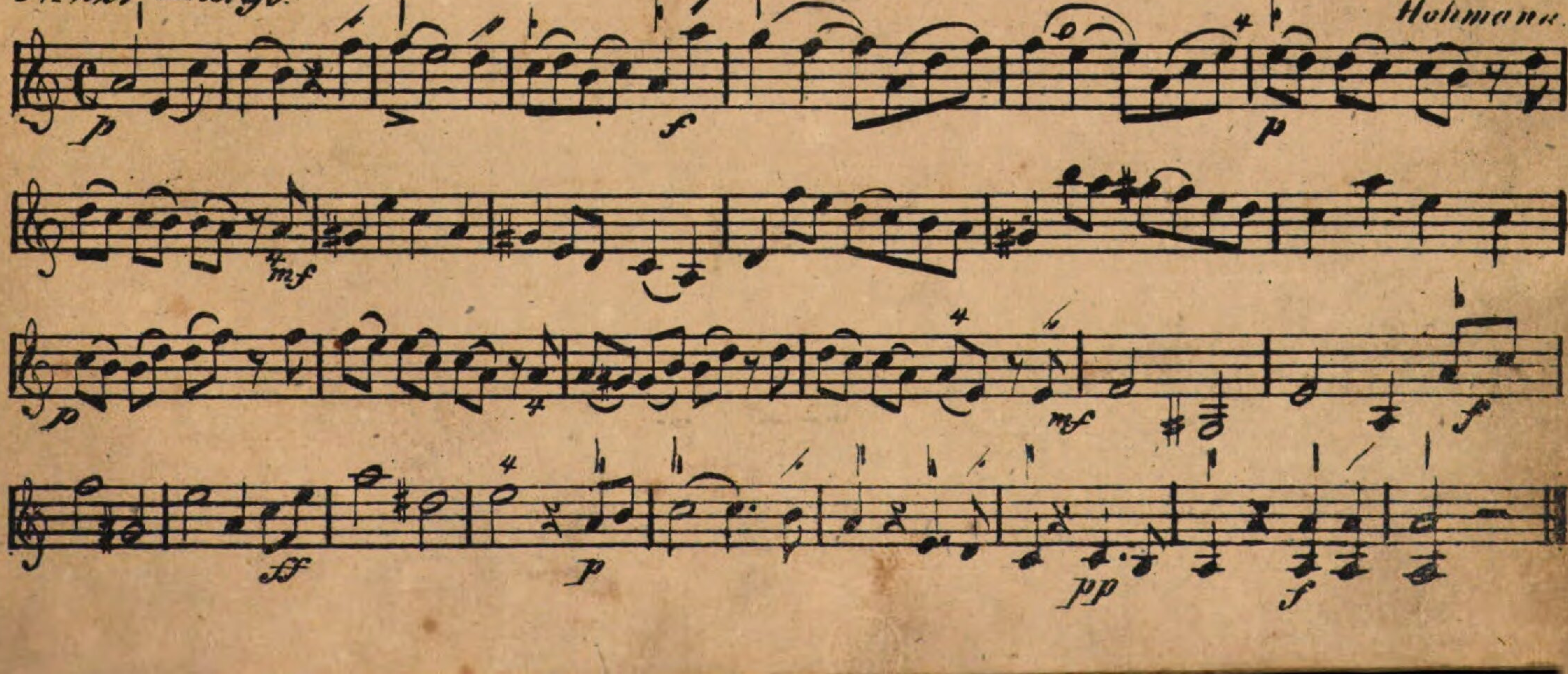
Allegro — Campagnoli.

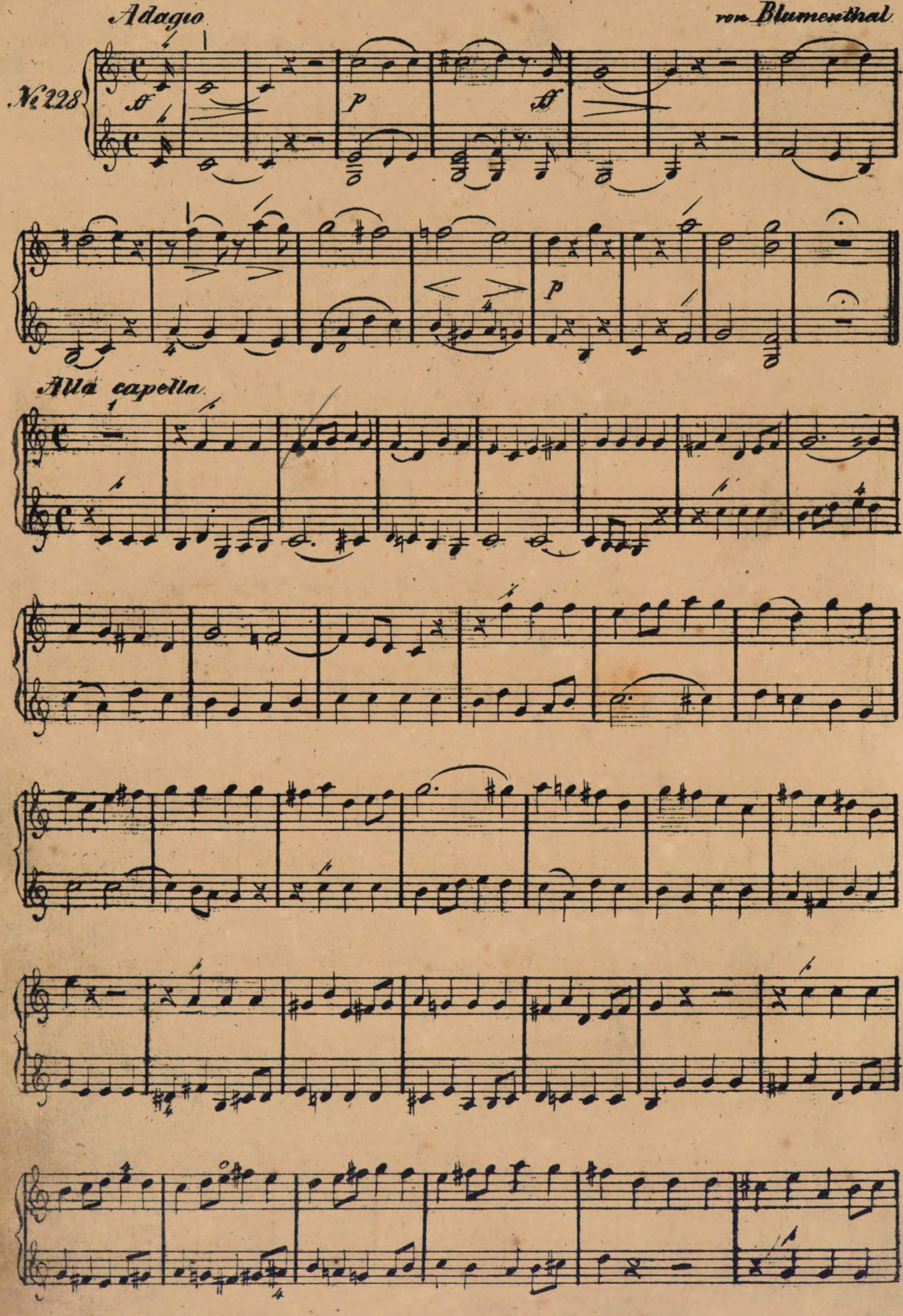
No 226.

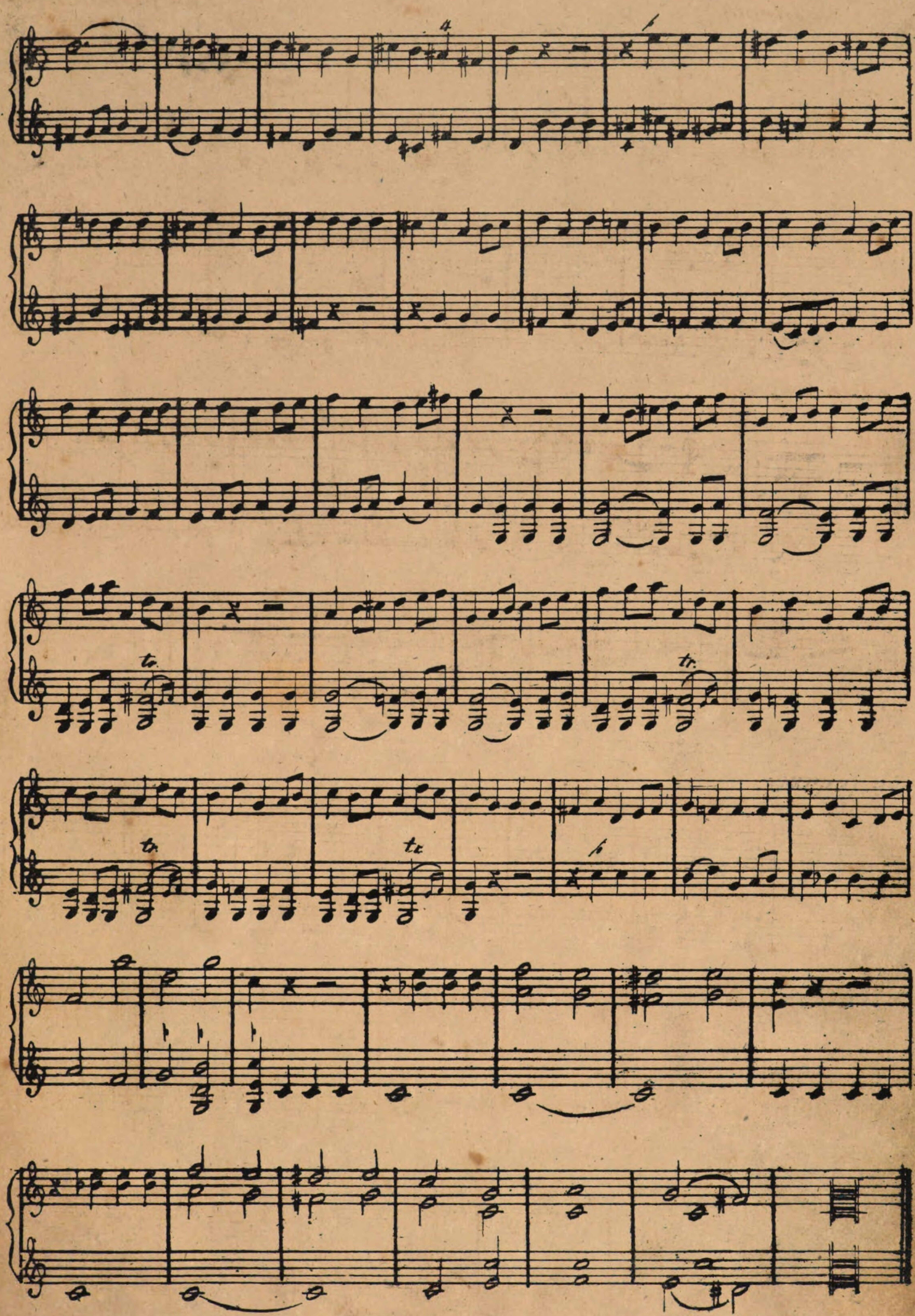




№ 227. Largo. Hohmann.

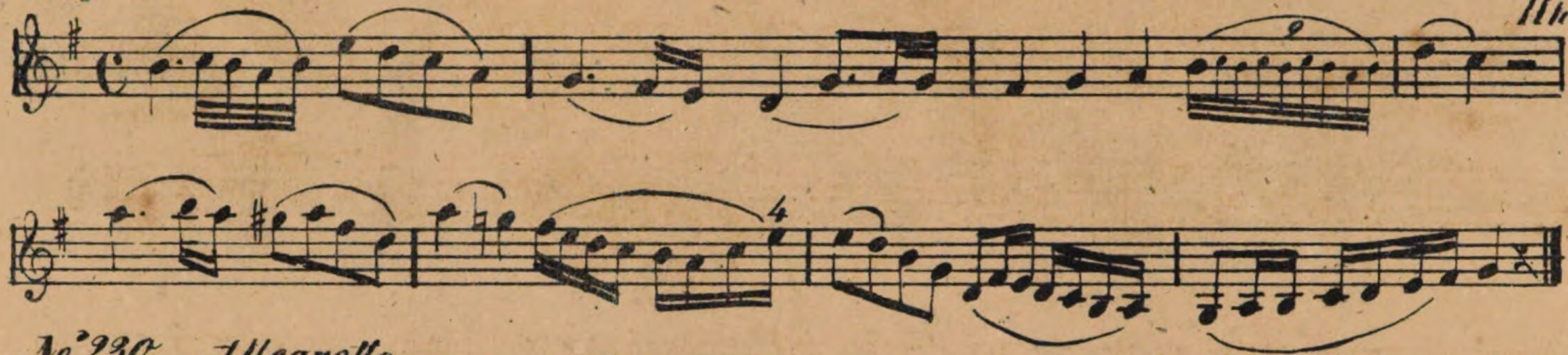



Adagio
von Blumenthal
№ 228
ff
p
ff
p
Alla capella


4
tr.
tr.
tr.
tr.

2) G_dur und E-moll.

№ 229 *Andante*

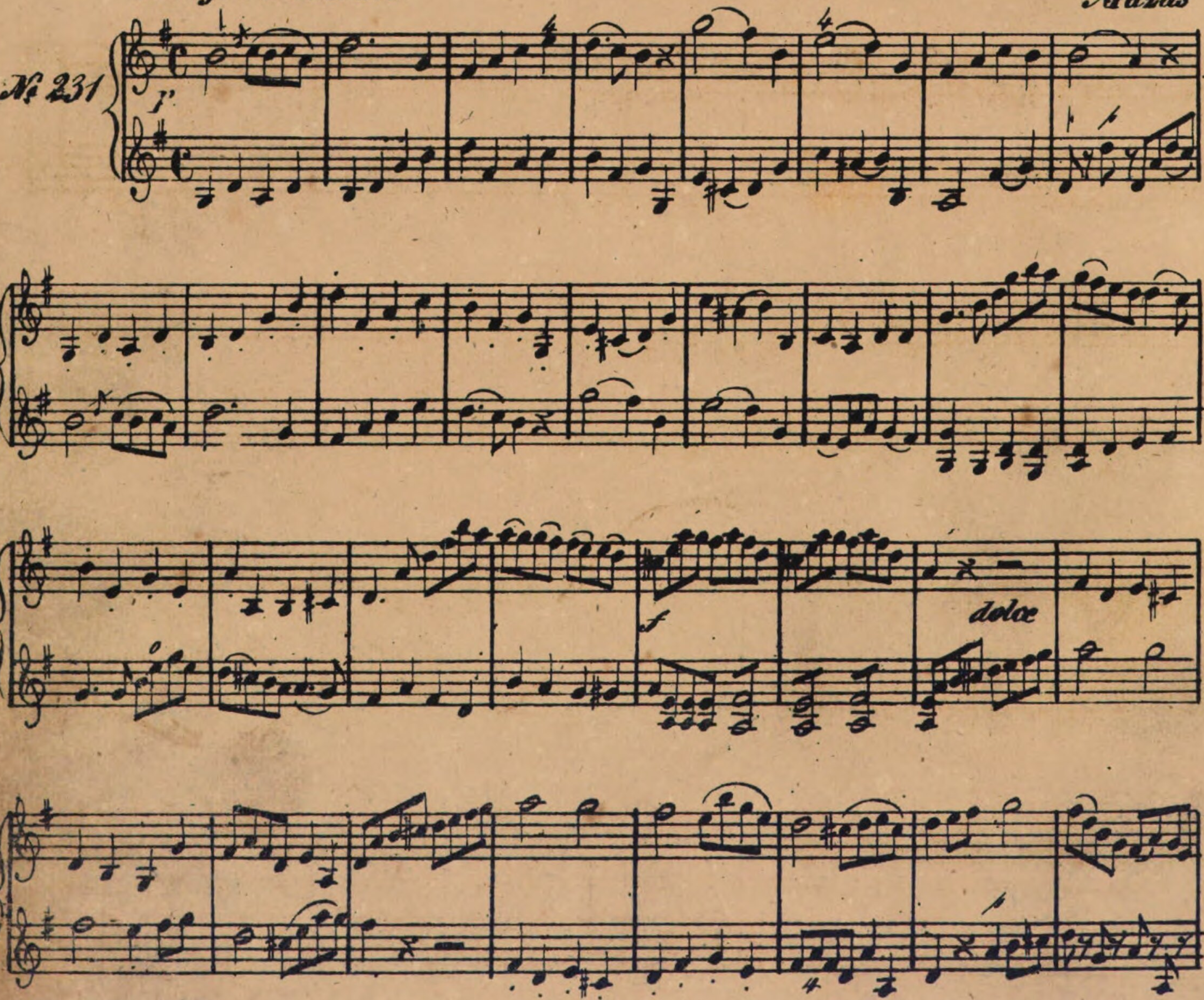


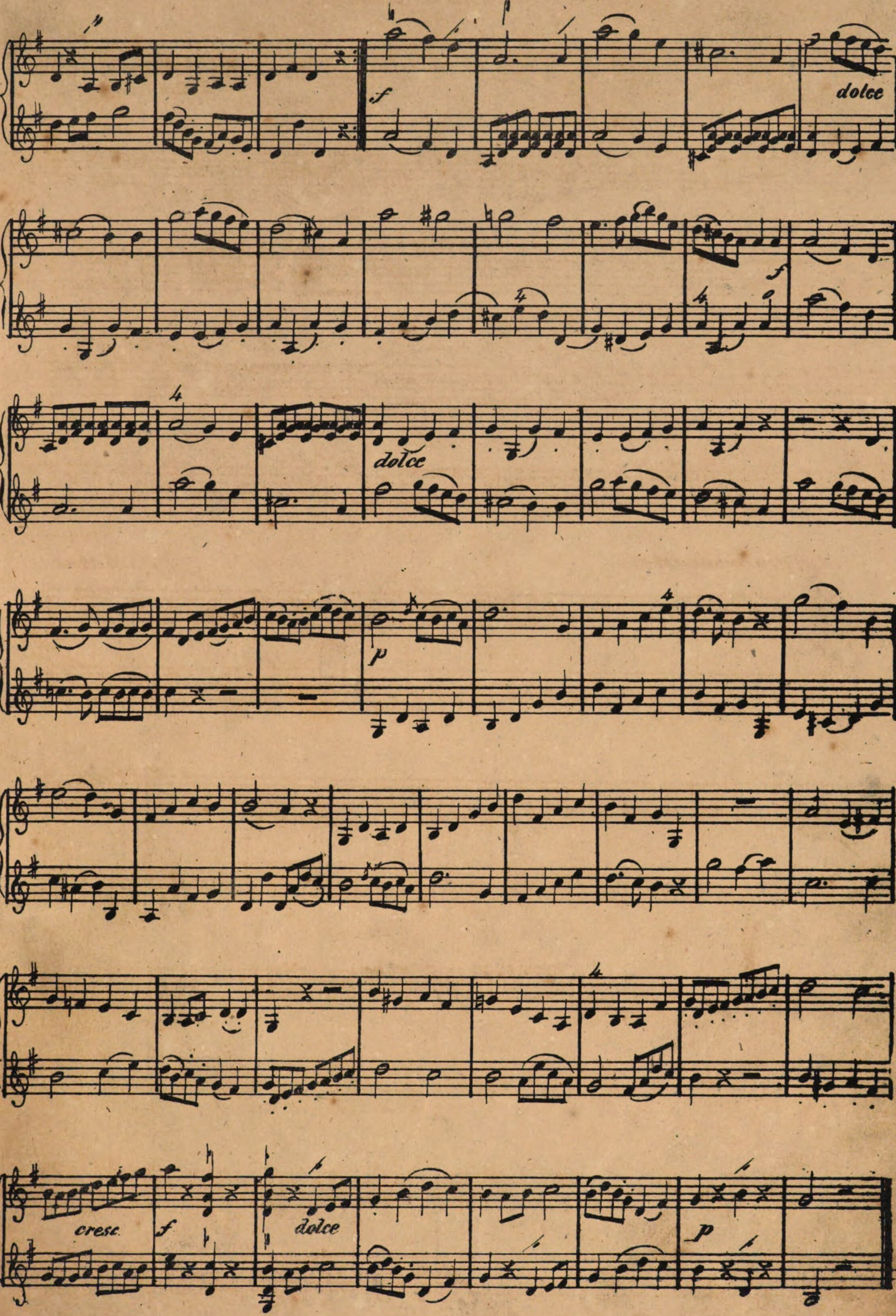
№ 230 *Allegretto.*



Allegro moderato. — *Mazas*

№ 231

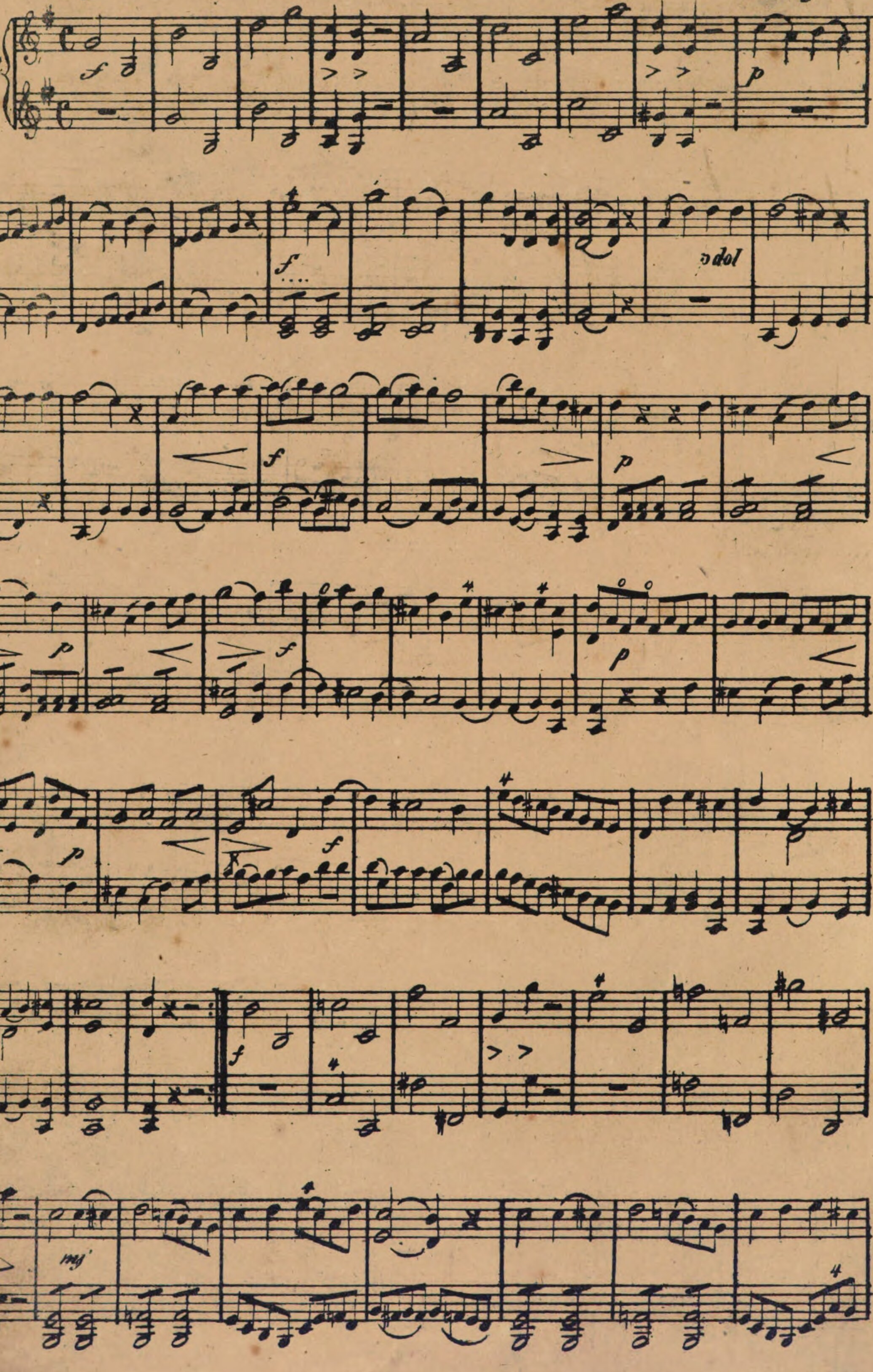


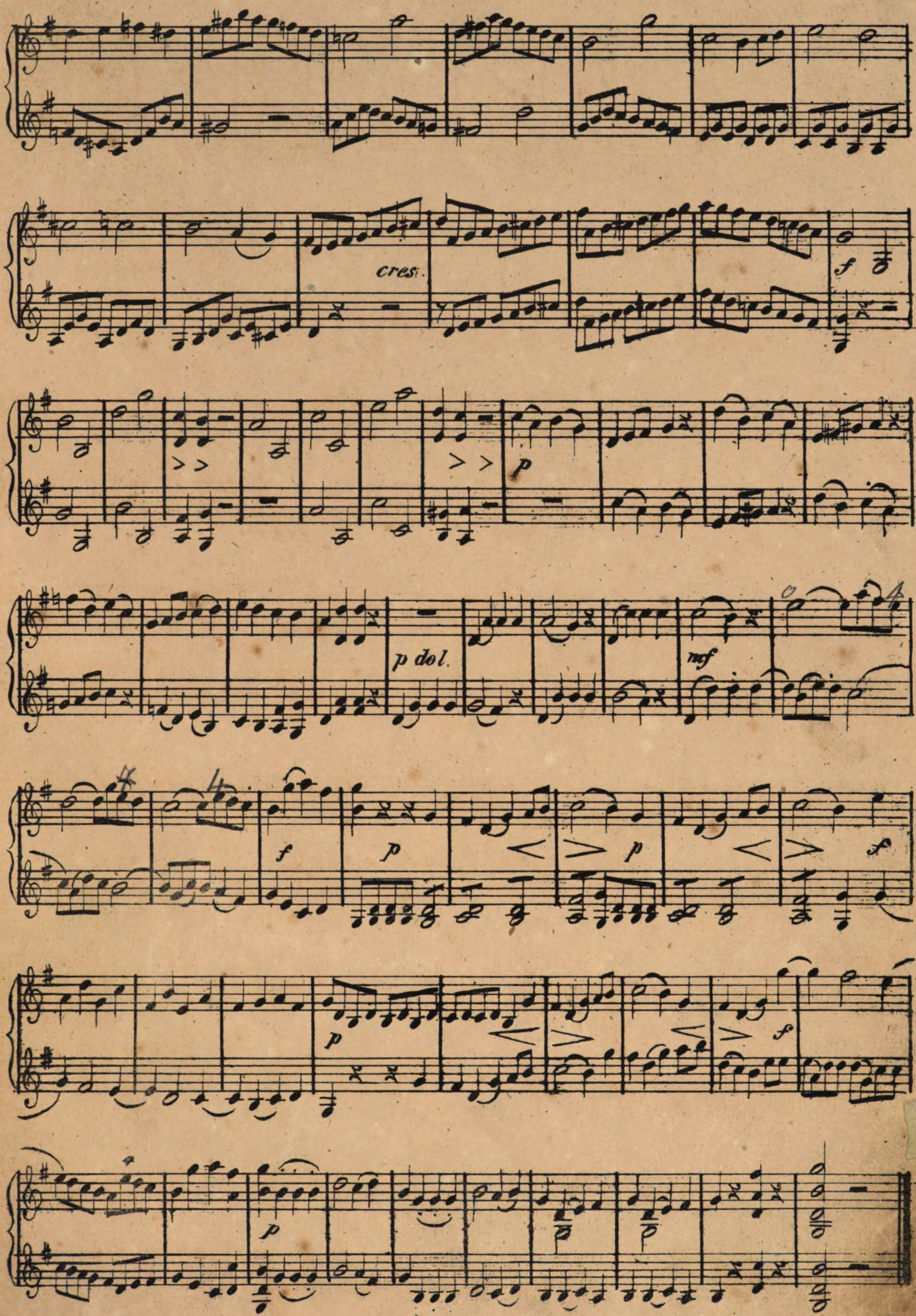

f
dolce
f
dolce
p
cresc.
f
dolce
p

Allegro

Pleyel.

№ 232.




cres.
f
p
p dol.
mf
f
p
p
f
p
f
p

D-dur und H-moll.

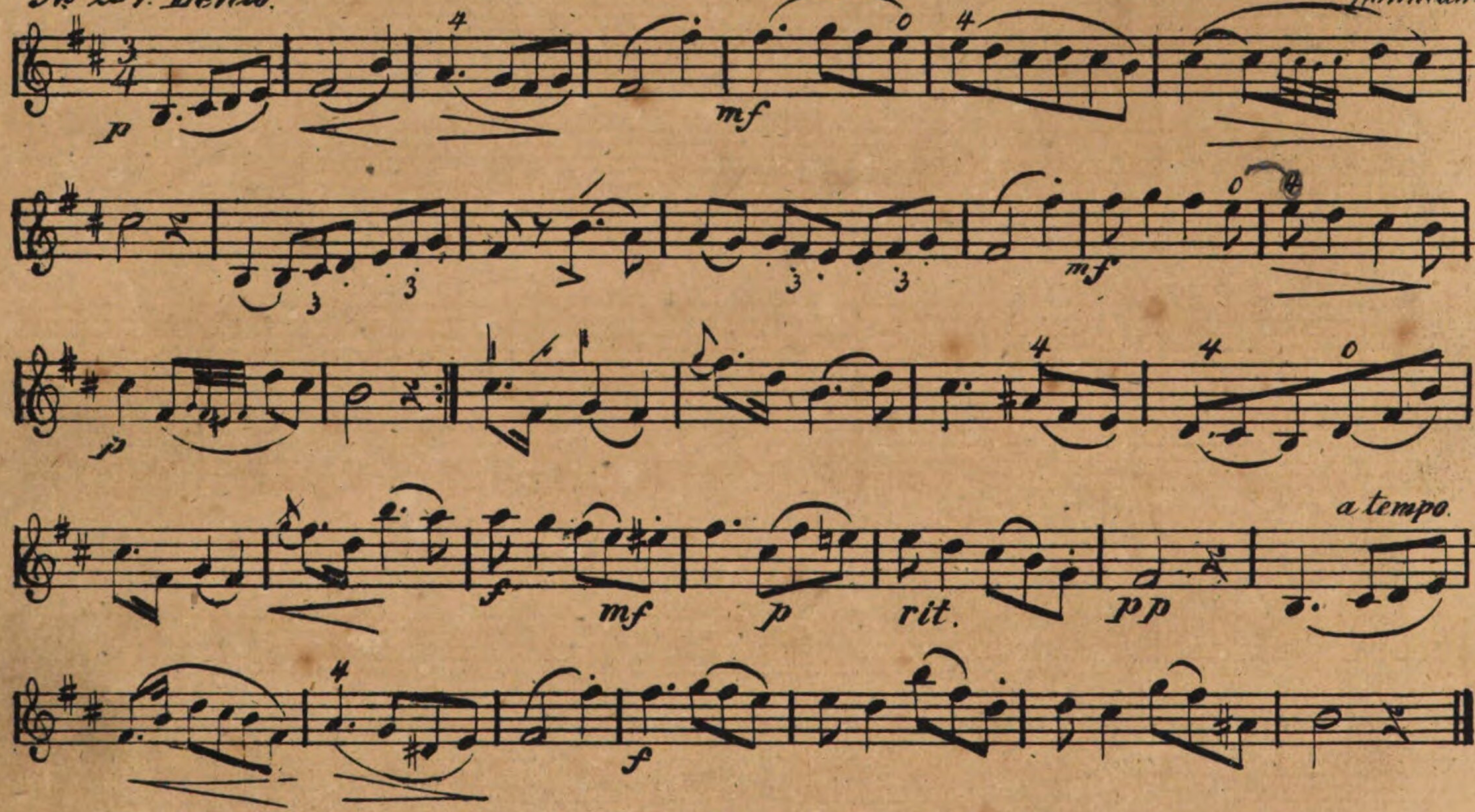
No 233 Allegro moderato.

Hohmann.



No 234. Lento.

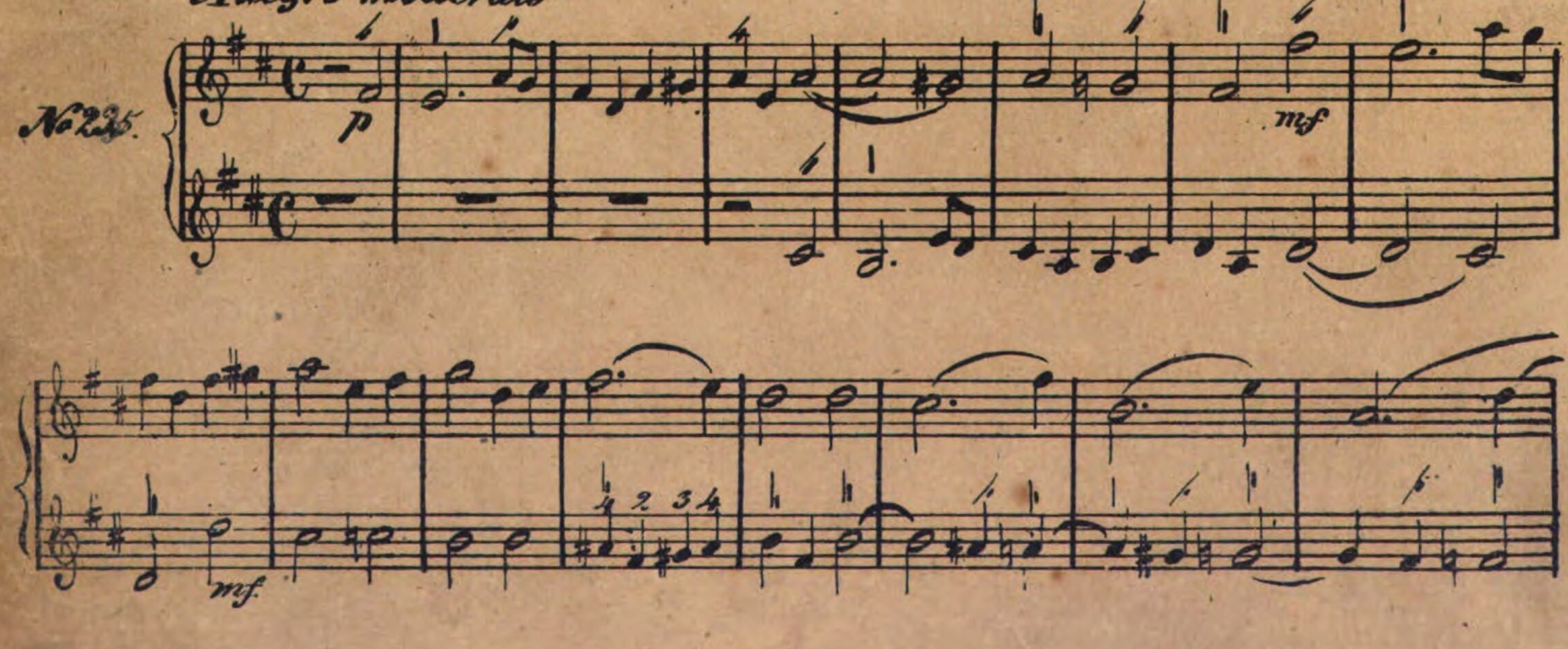
Hohmann.

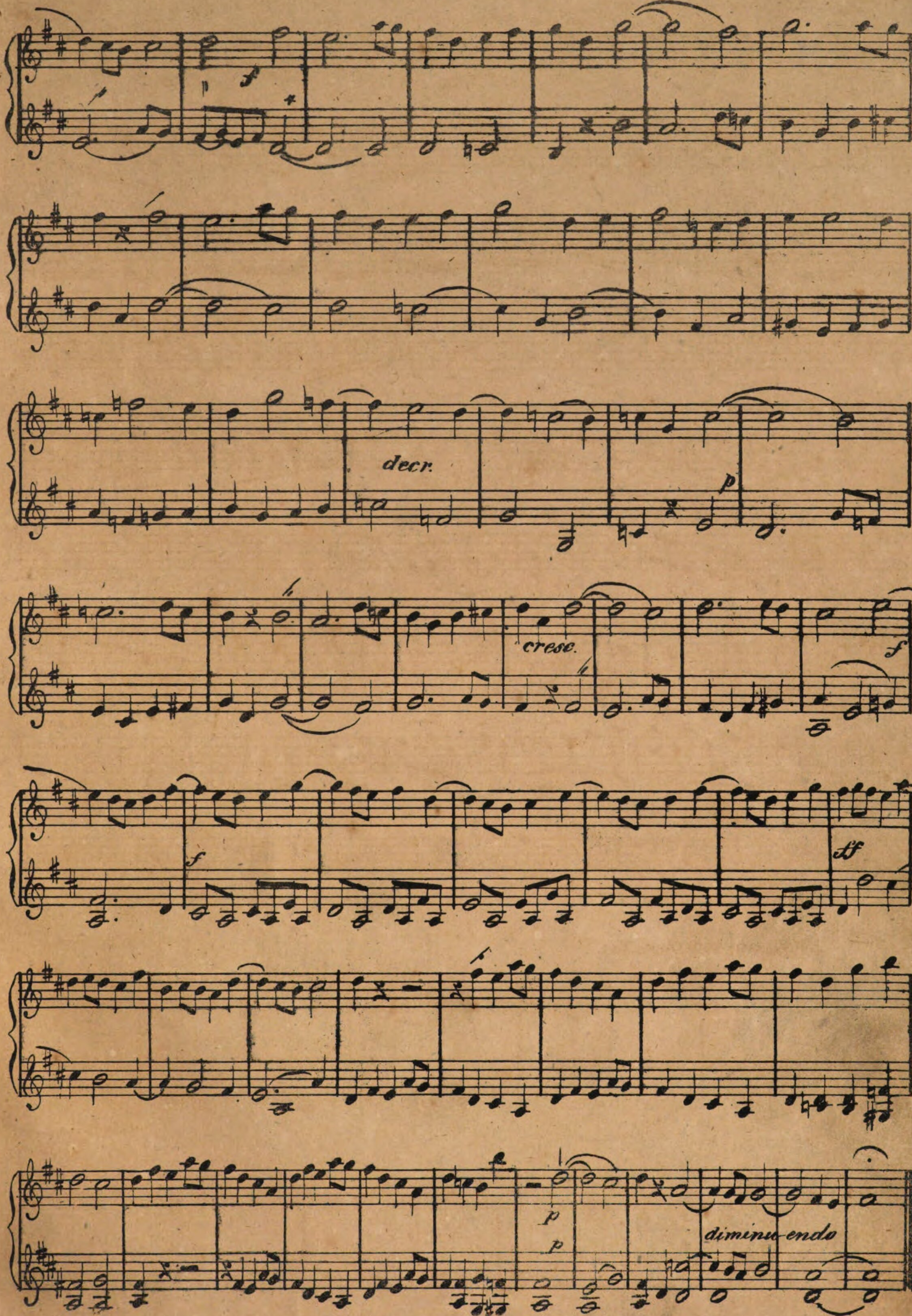


Allegro moderato

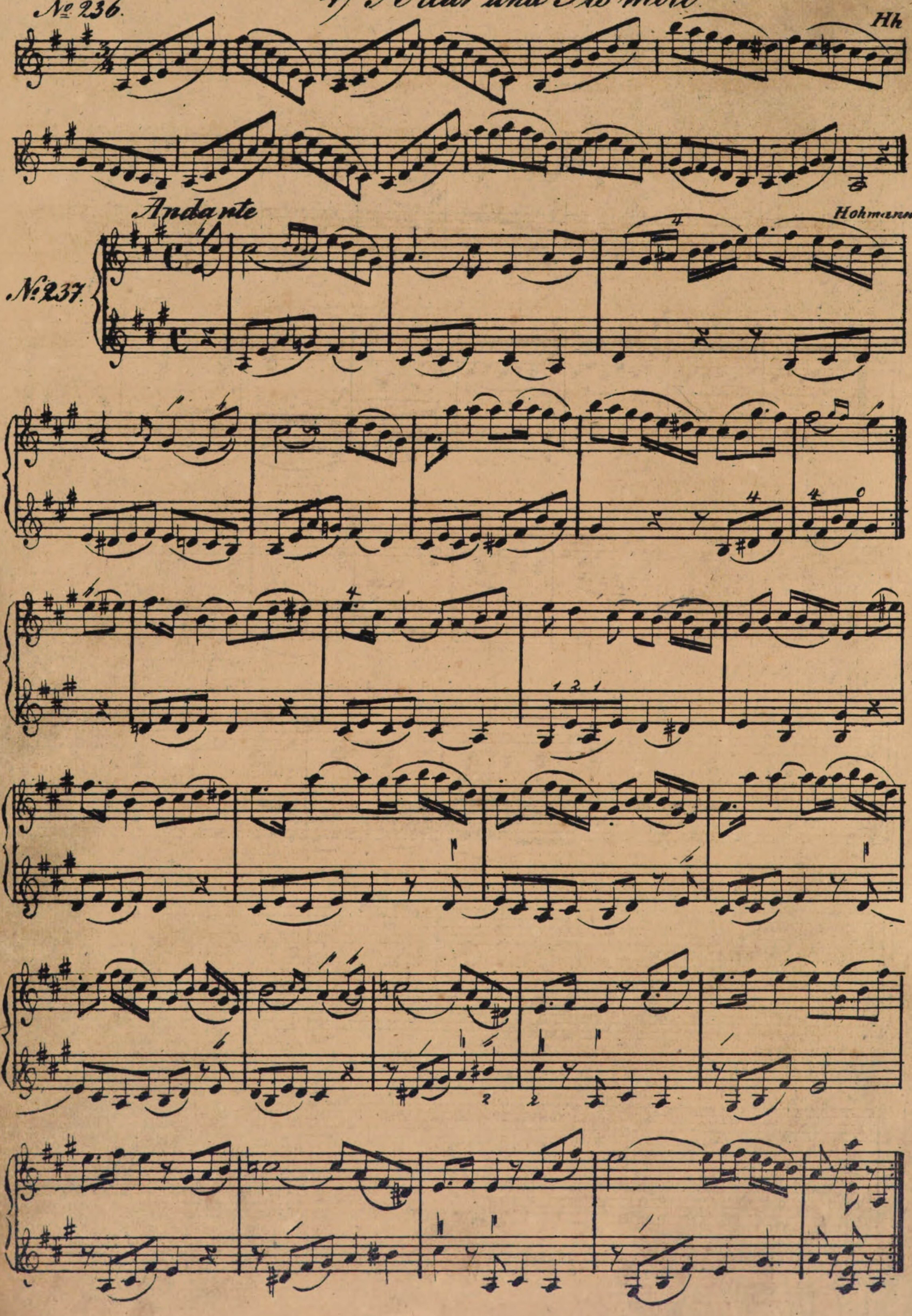
von Blumenthal.

No 235.




decr.
cresc.
diminu-endo

4) A dur und Fis moll



№ 238. Allegro.

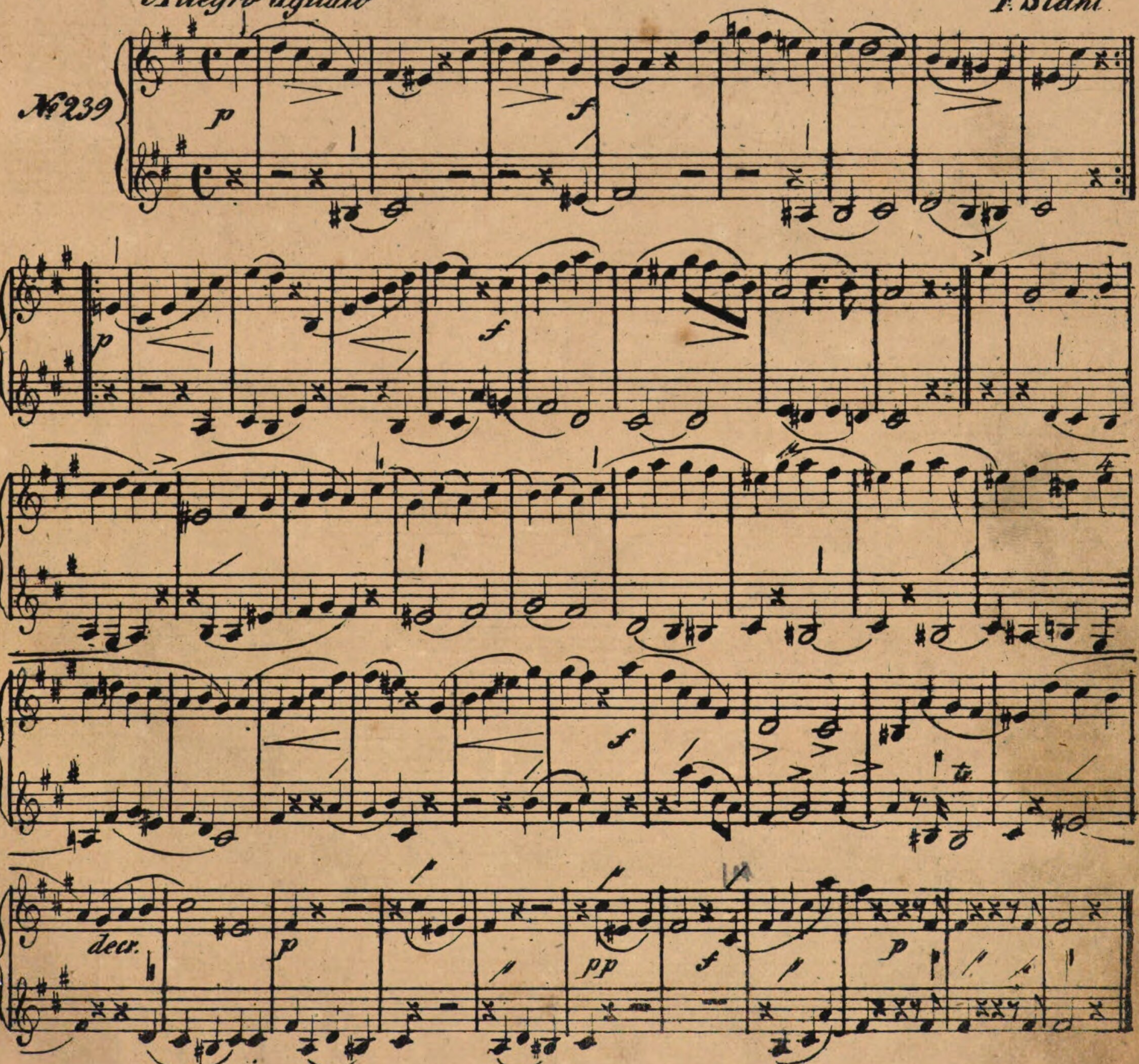
Hohmann



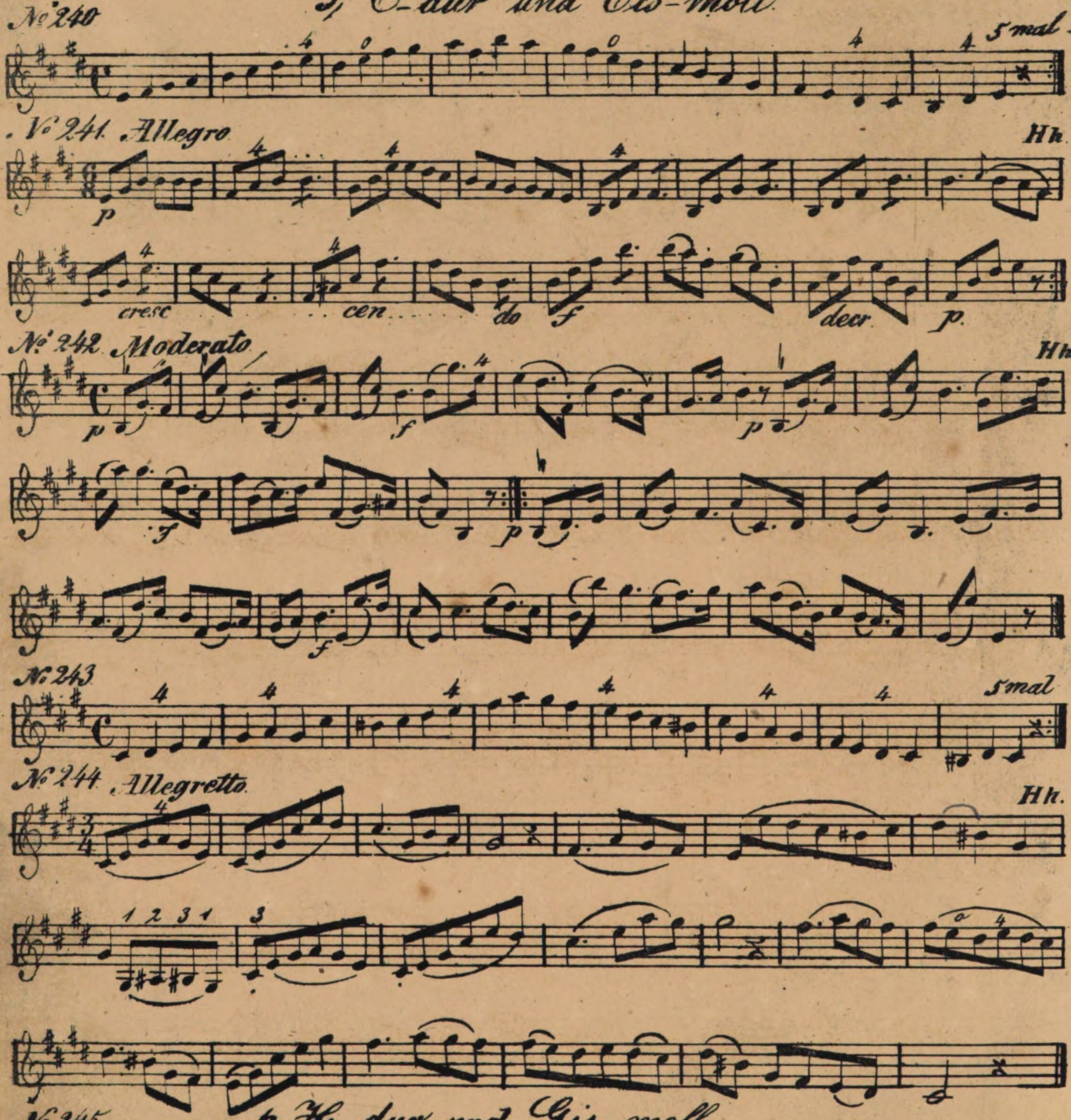
Allegro agitato

F. Stahl

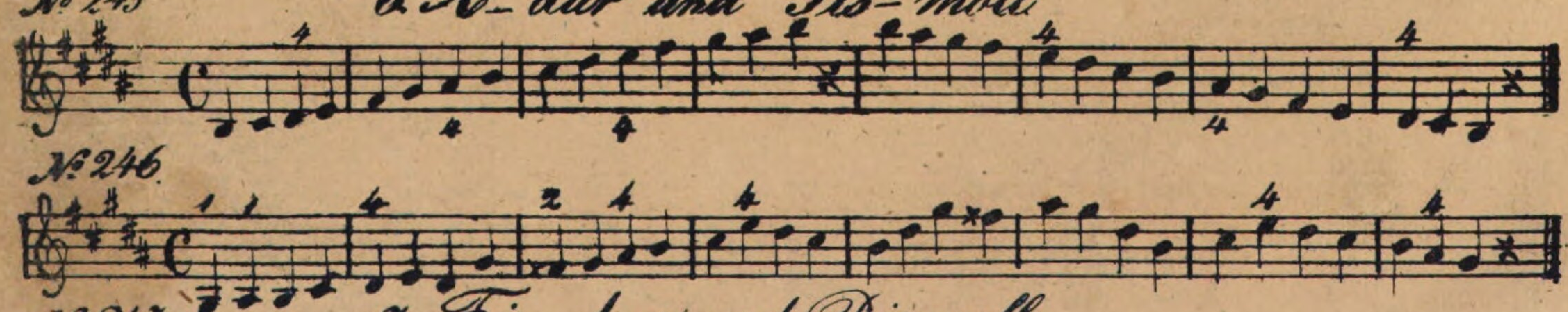
№ 239



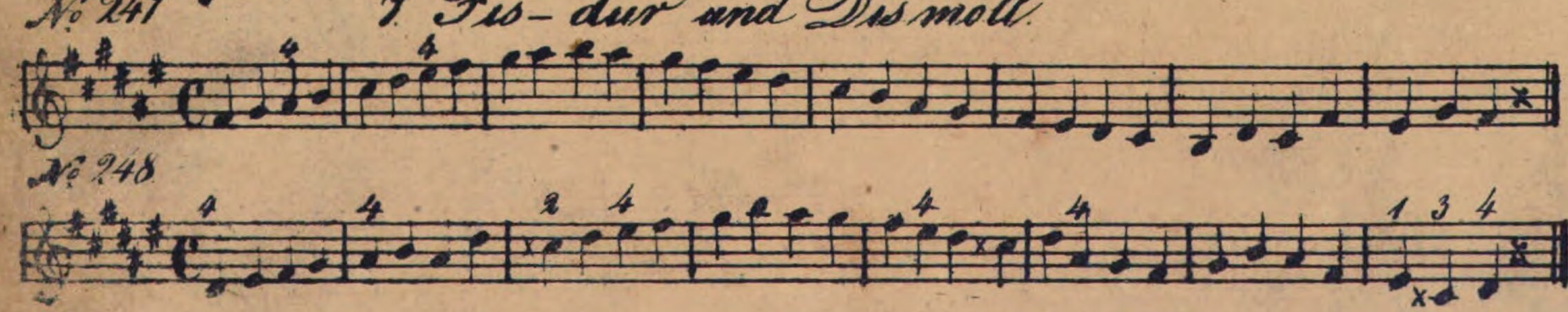
5, E-dur und Cis-moll



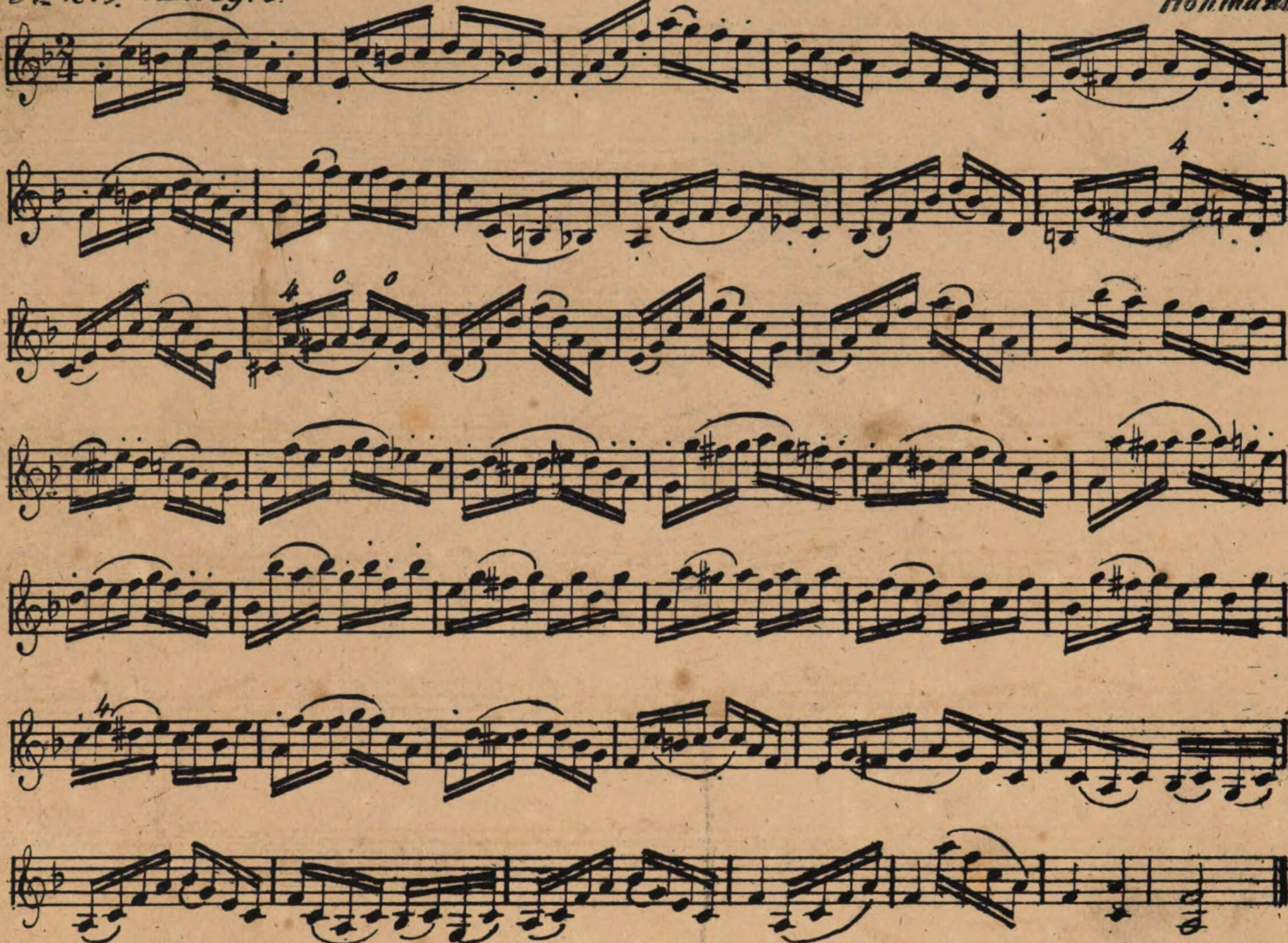
6. H-dur und Gis-moll



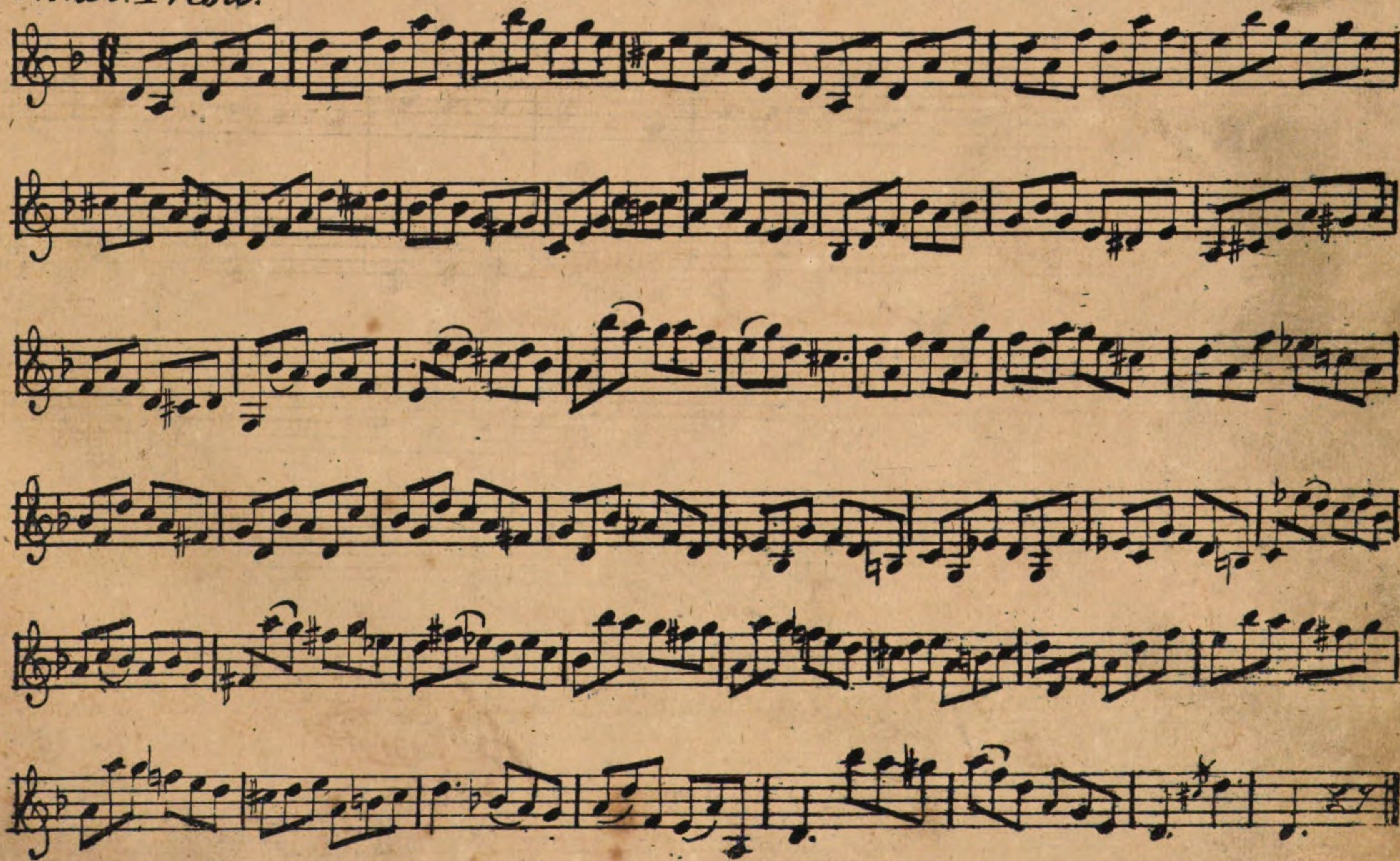
7. Fis-dur und Dis moll

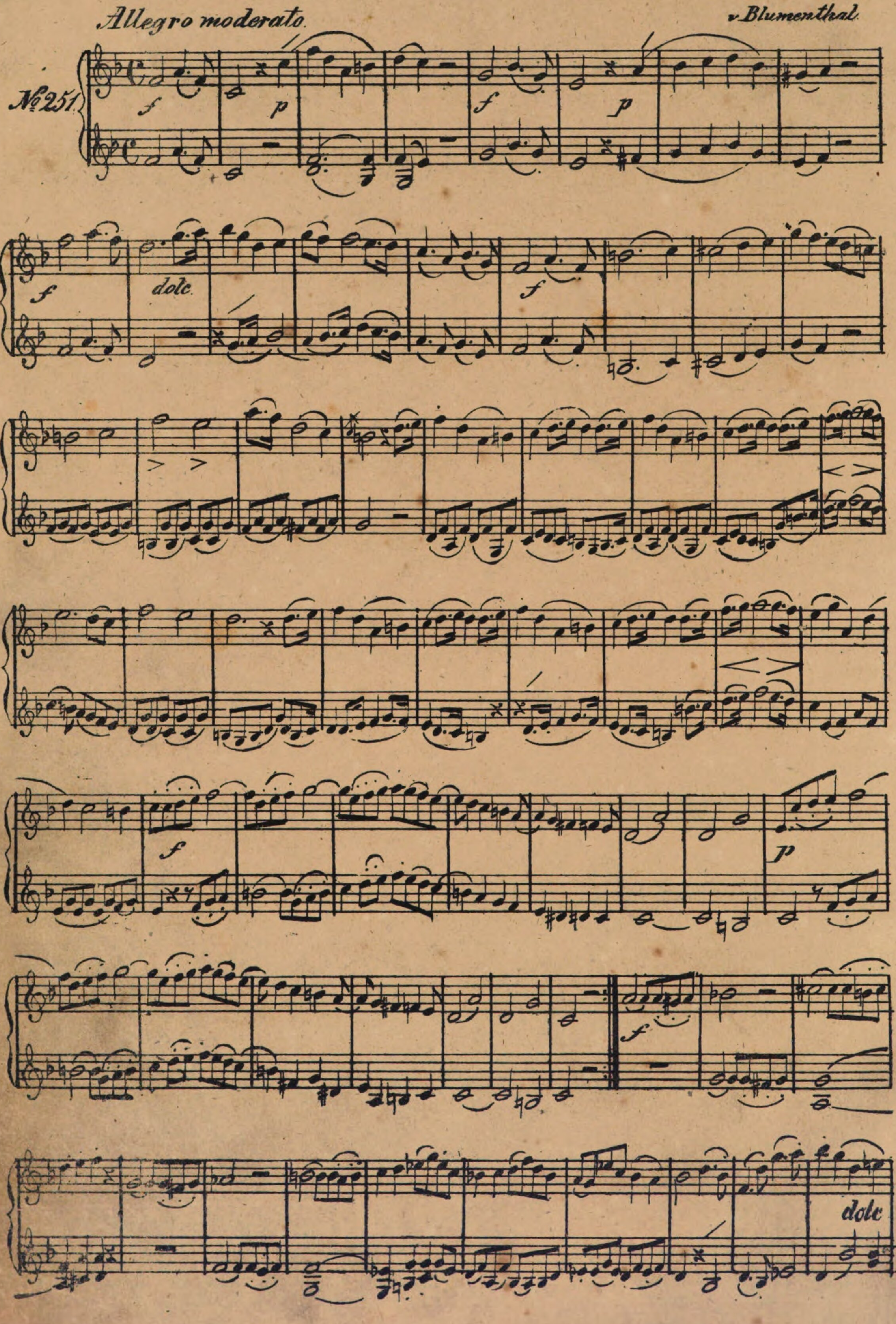


№ 249. Allegro. Hohmann

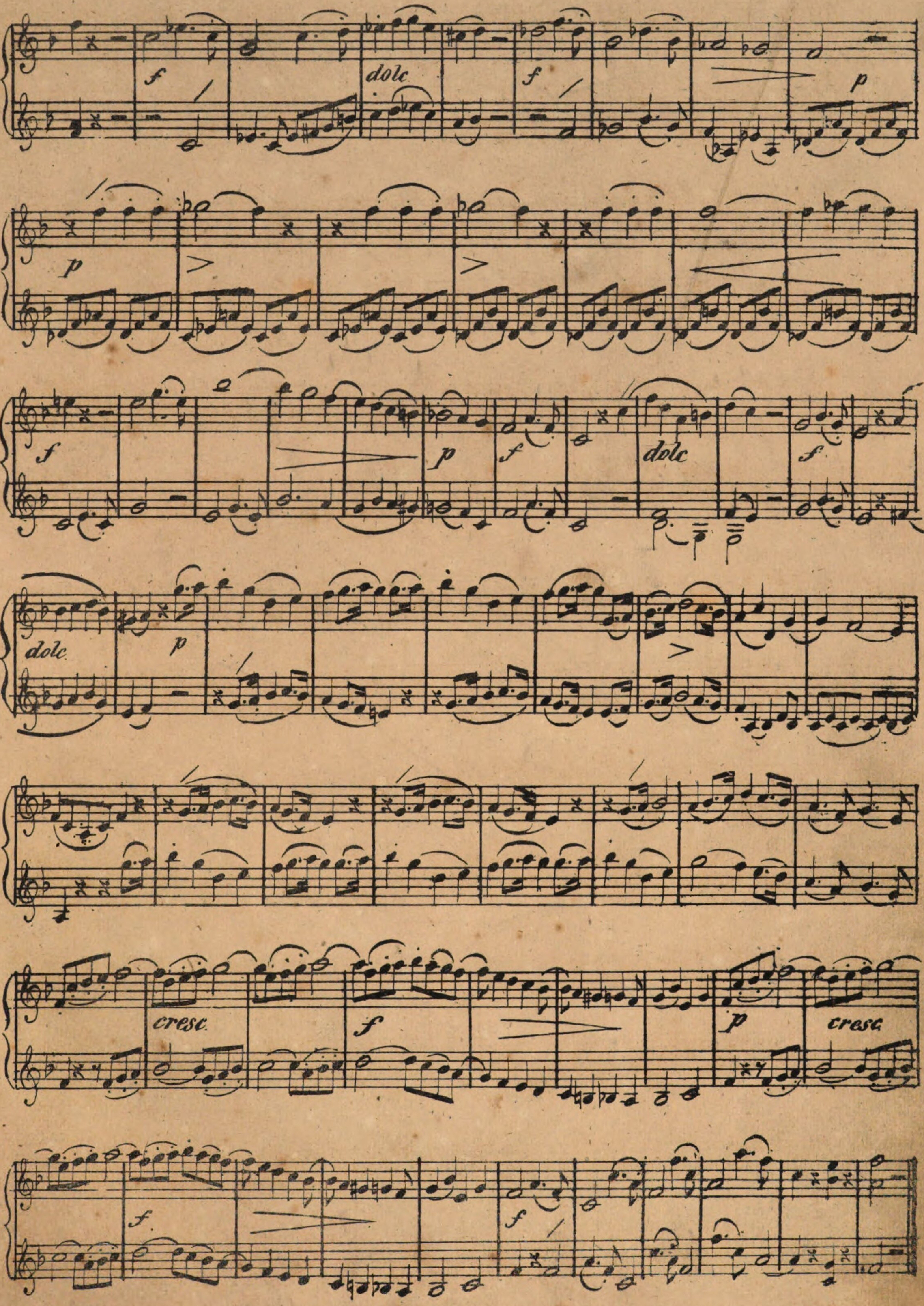


№ 250. Presto. Hohmann

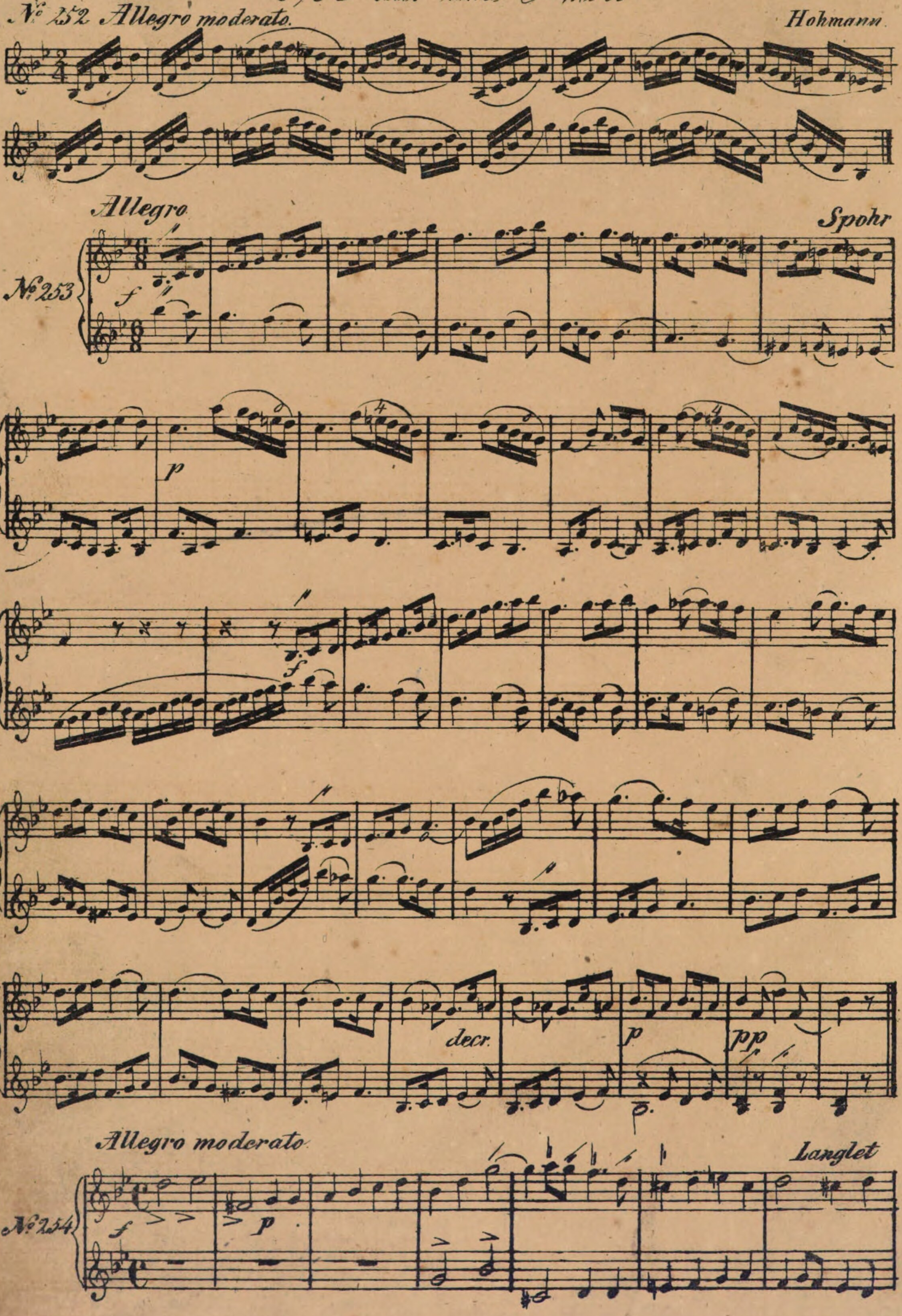


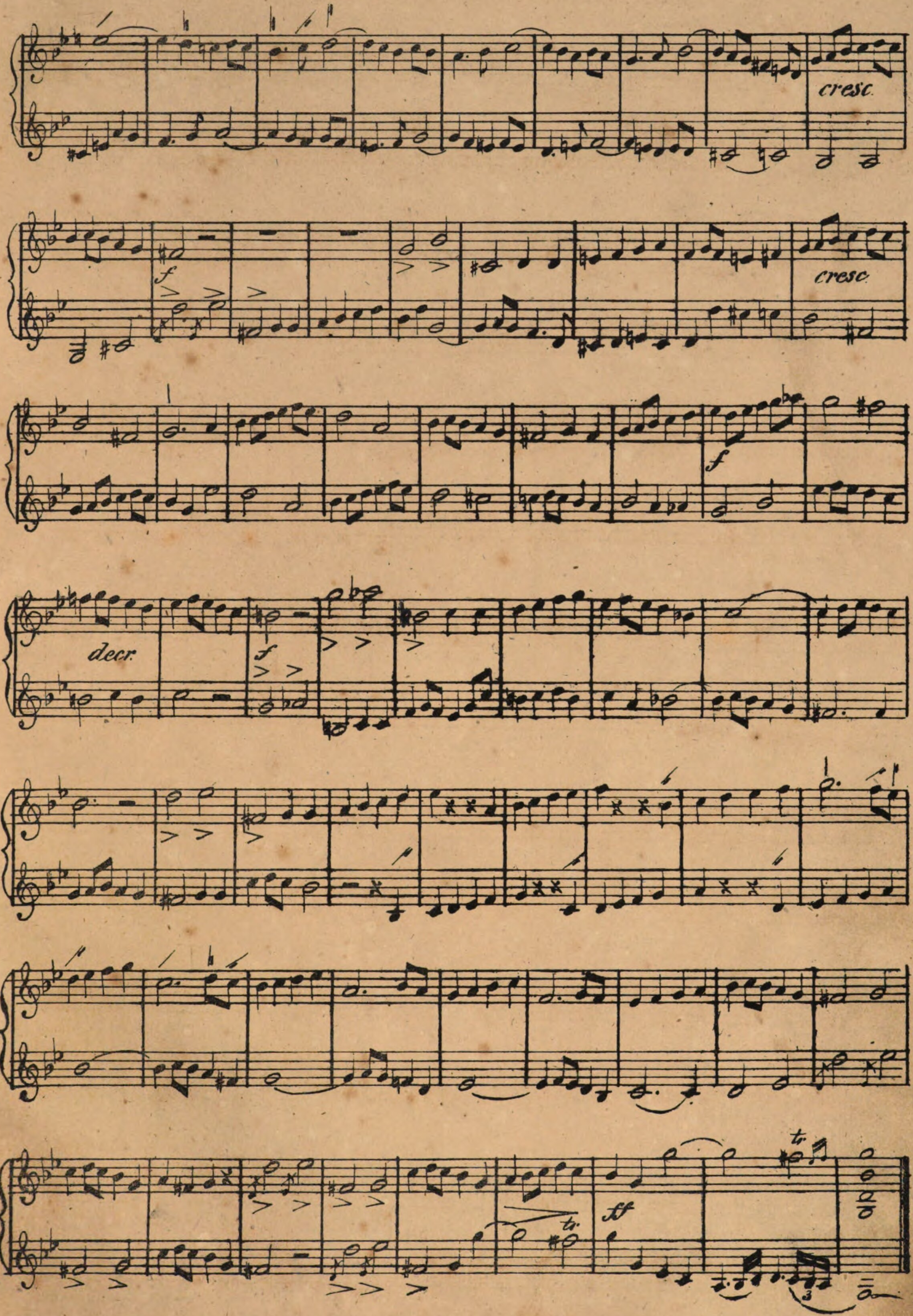


Allegro moderato.
v. Blumenthal.
№ 251.
f
p
dolc.


dolc
dolc
dolc
cresc.
cresc.

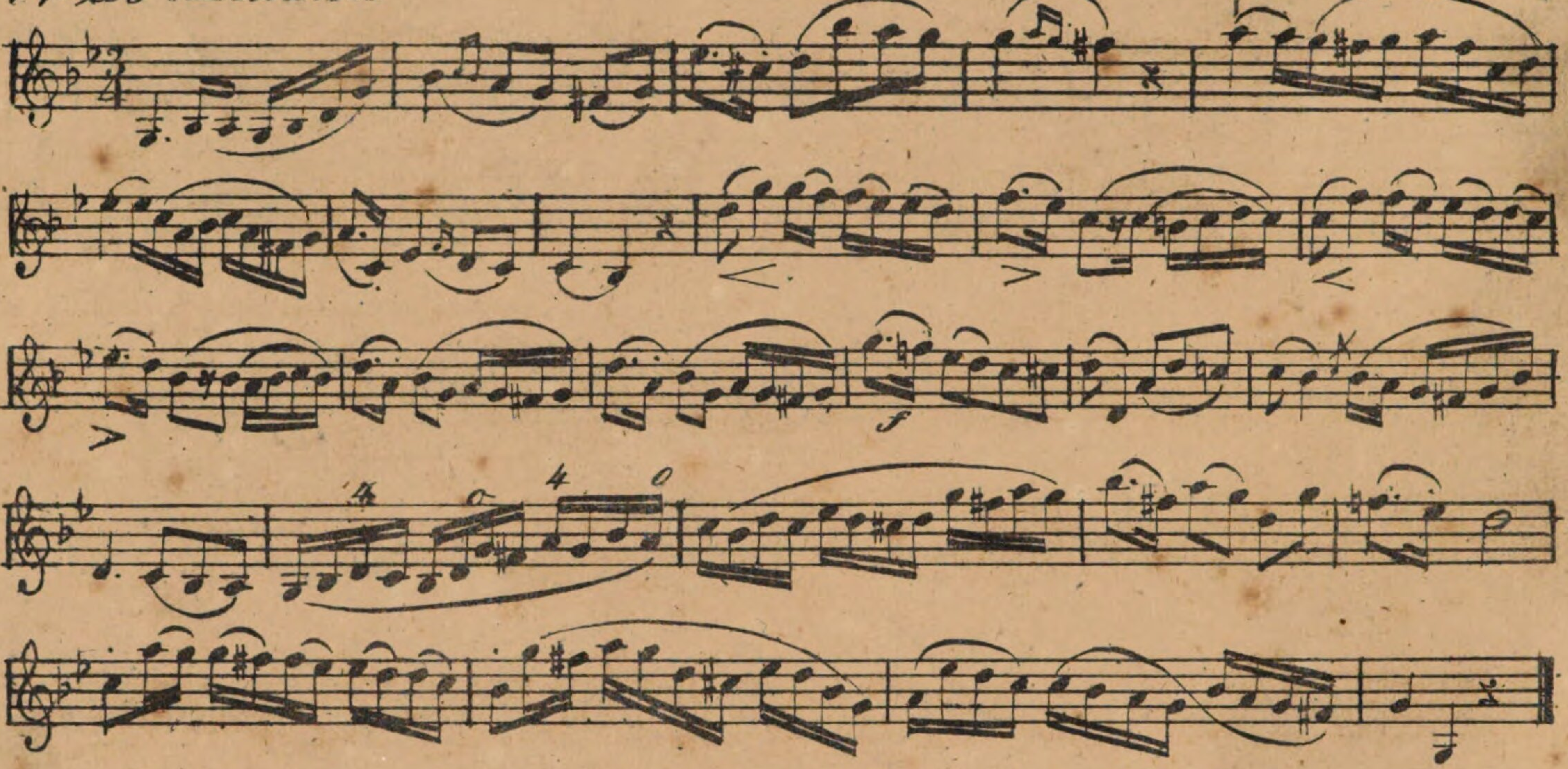
9, B-dur und G-moll




cresc.
f
cresc.
f
decr.
f
ff
tr.
tr.
3

No 255 Andante

Hohmann.



10, Es-dur und C-moll.

No 256. Allegro.

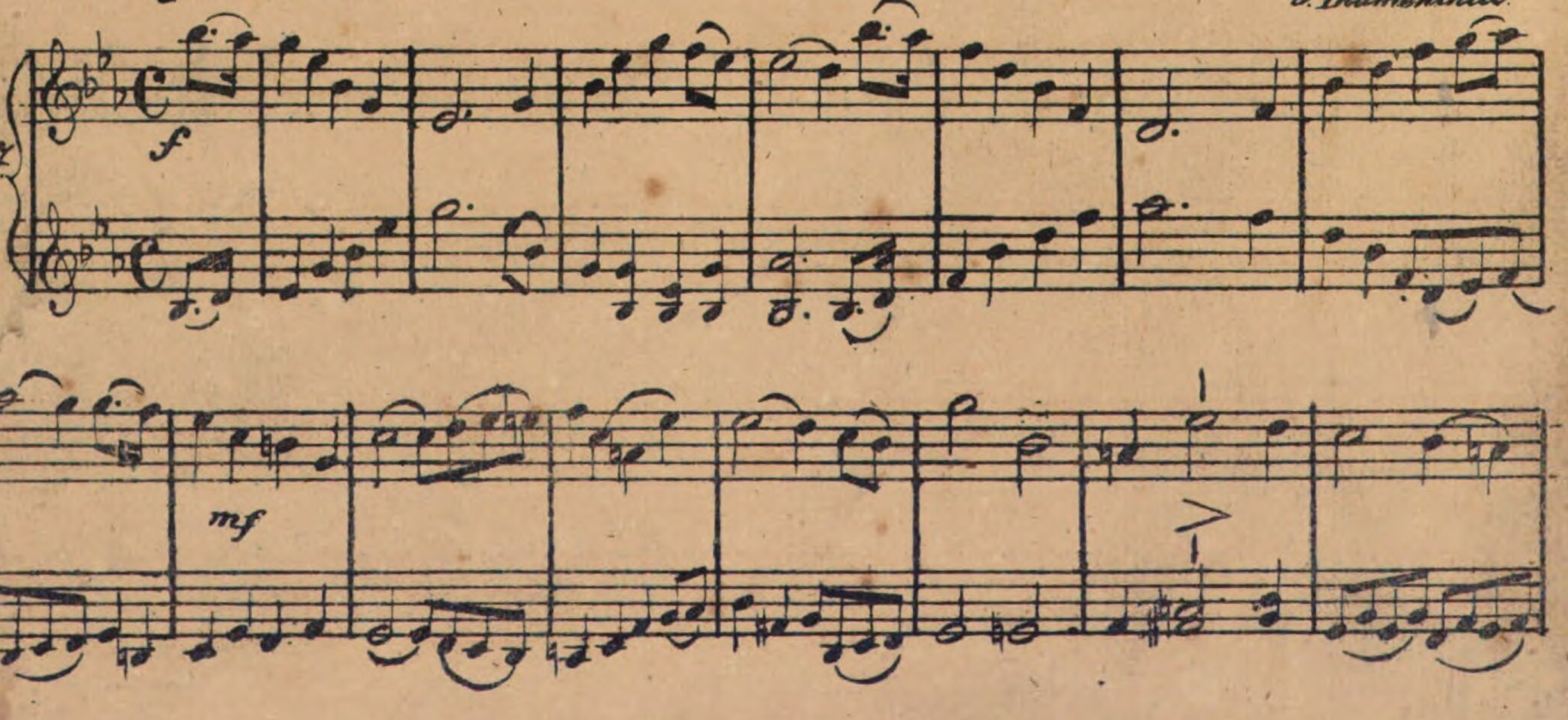
Hohmann.

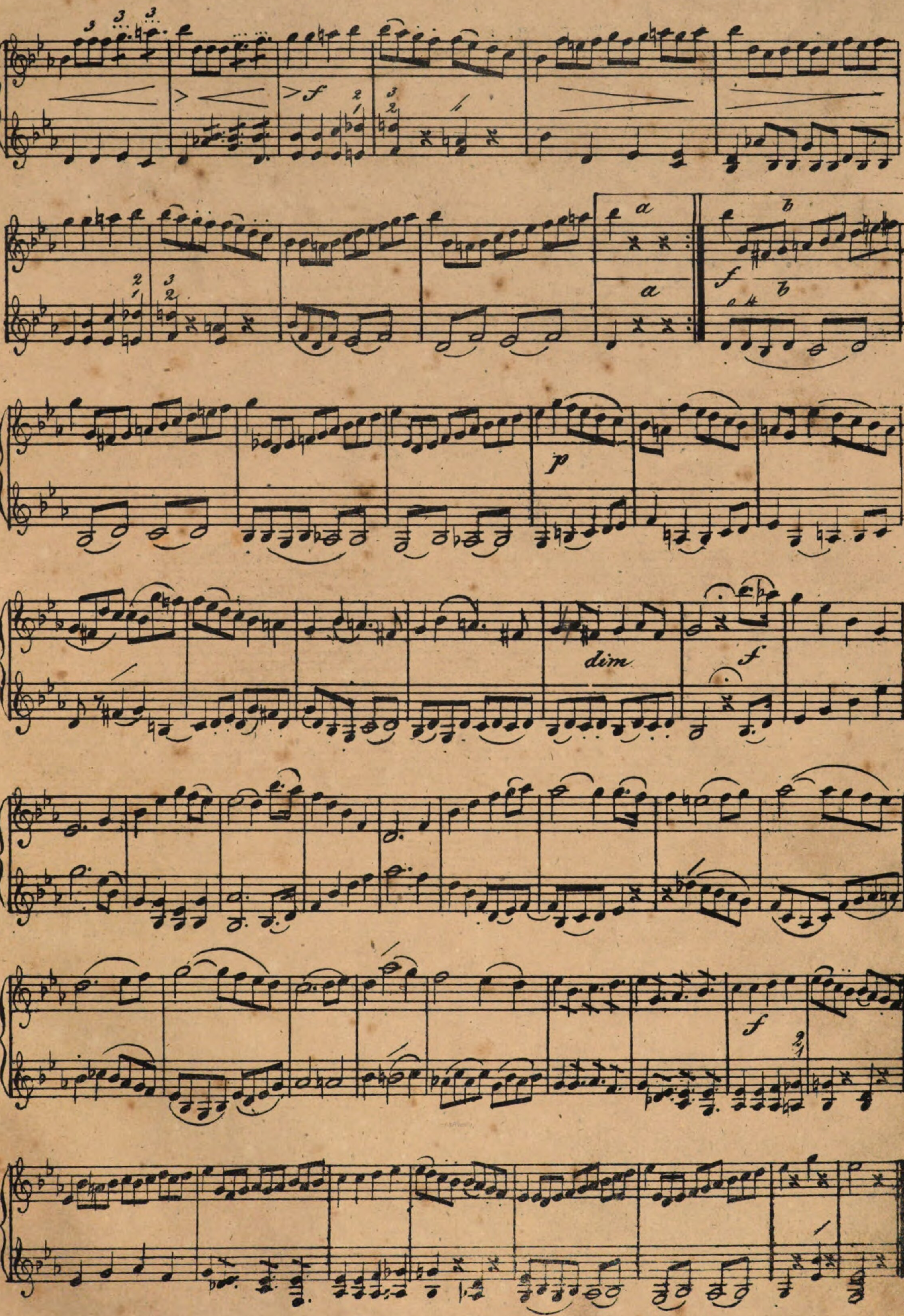


Allegro moderato.

v. Blumenthal.

No 257.




dim

№ 258. Allegretto.

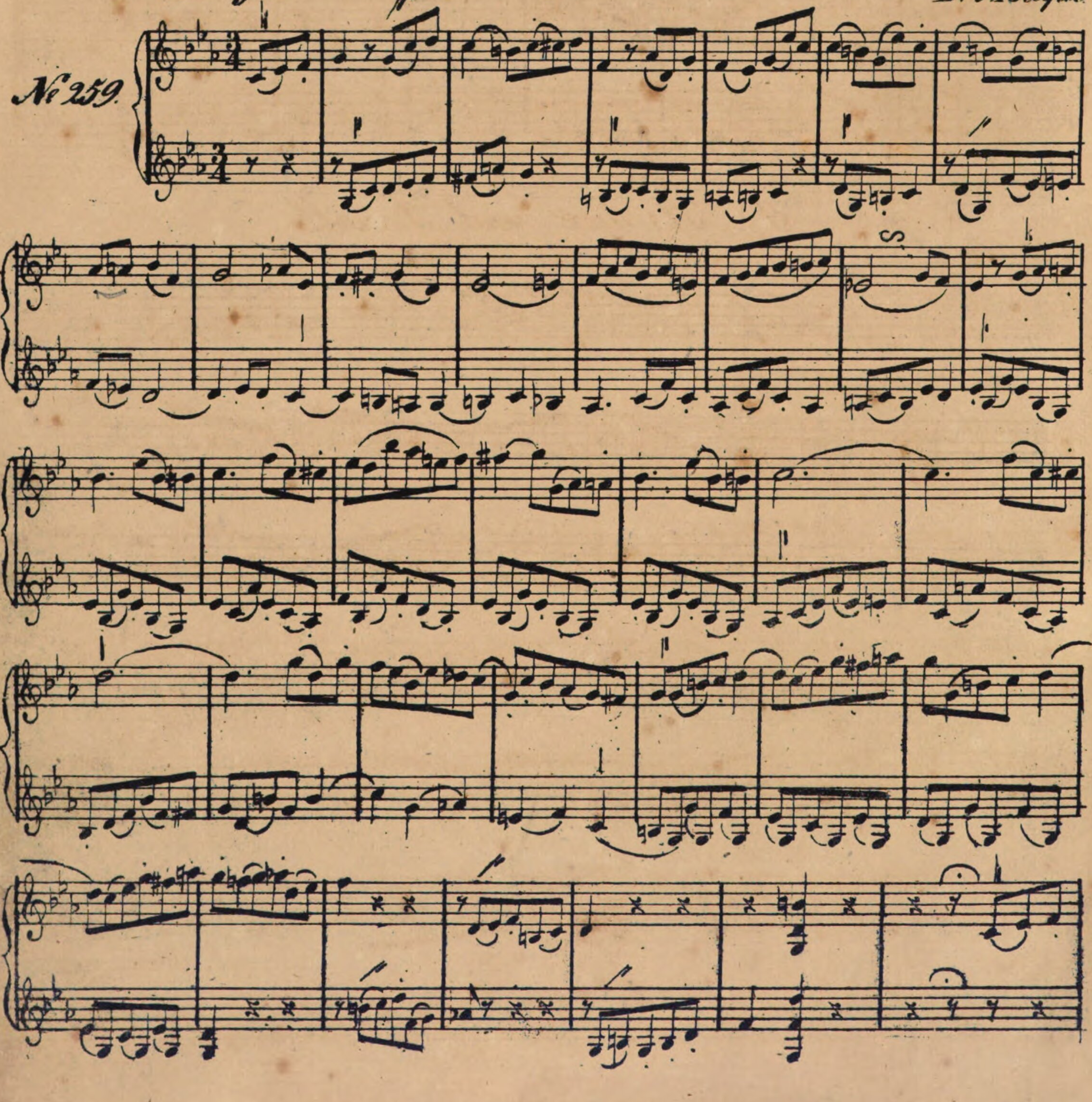
Hohmann.

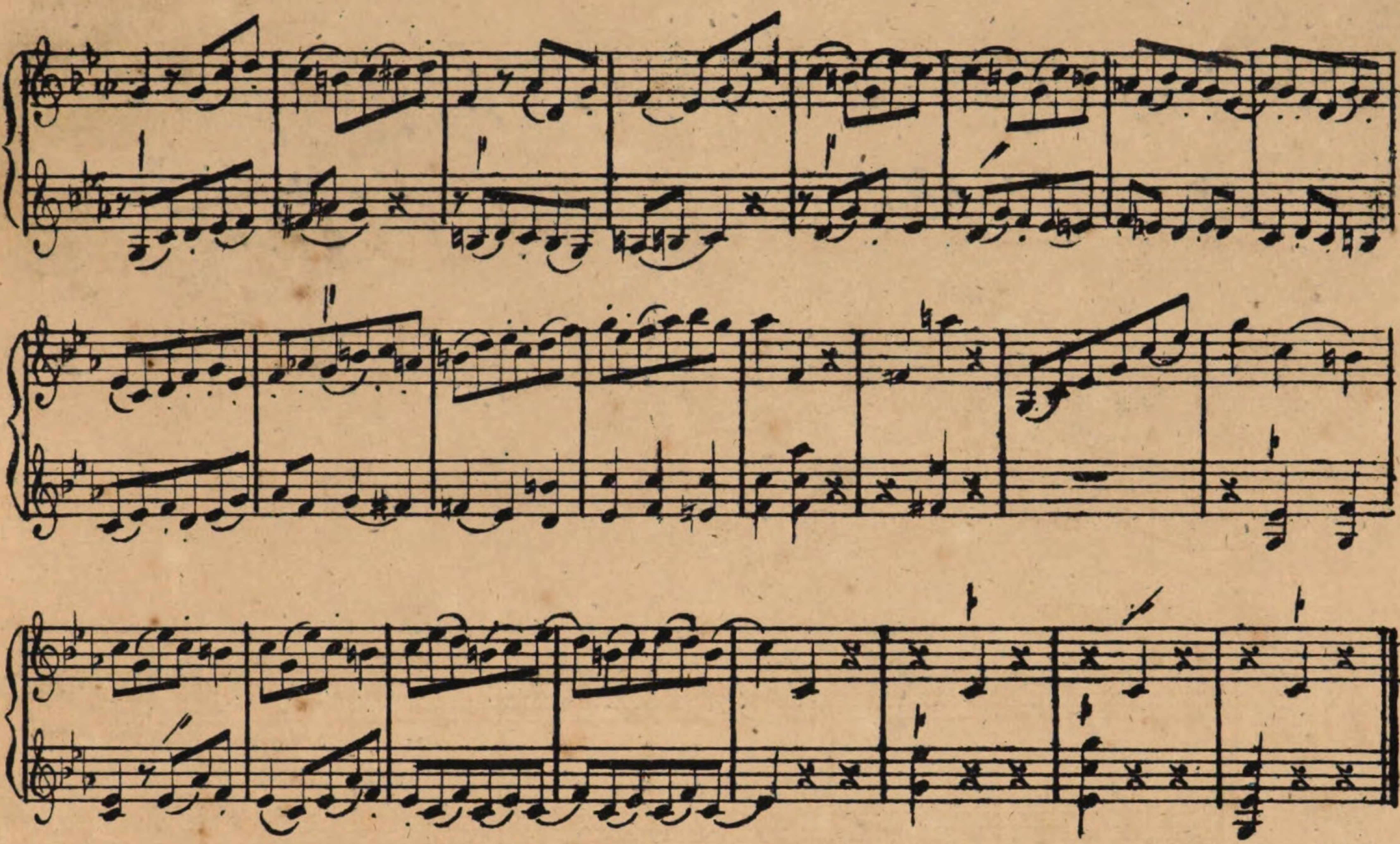


Allegro.

B. Molique.

№ 259.





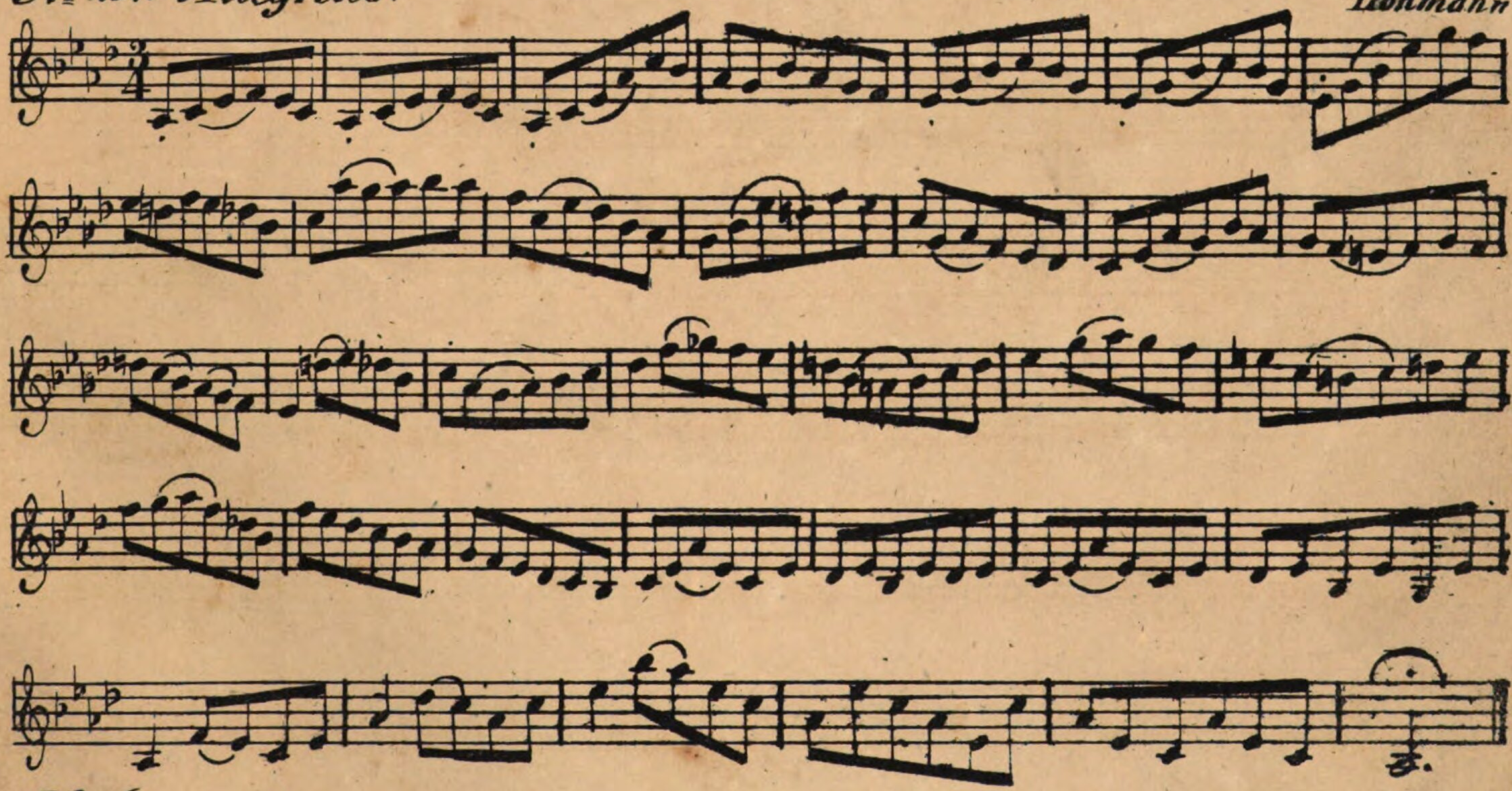
11) As-dur und F-moll.

№ 260.

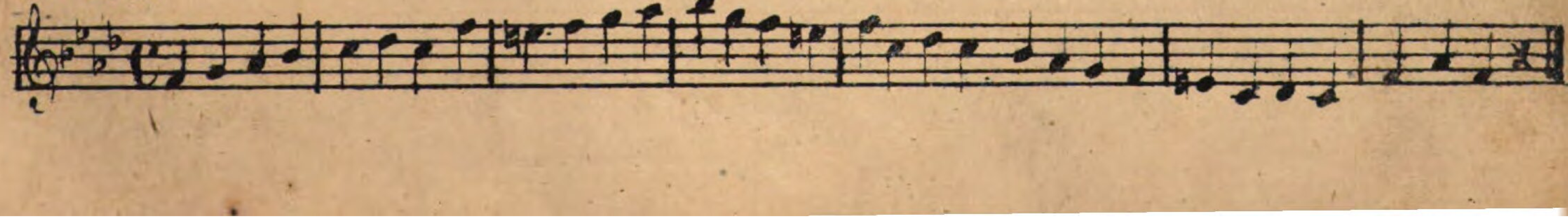


№ 261. Allegretto.

Hohmann



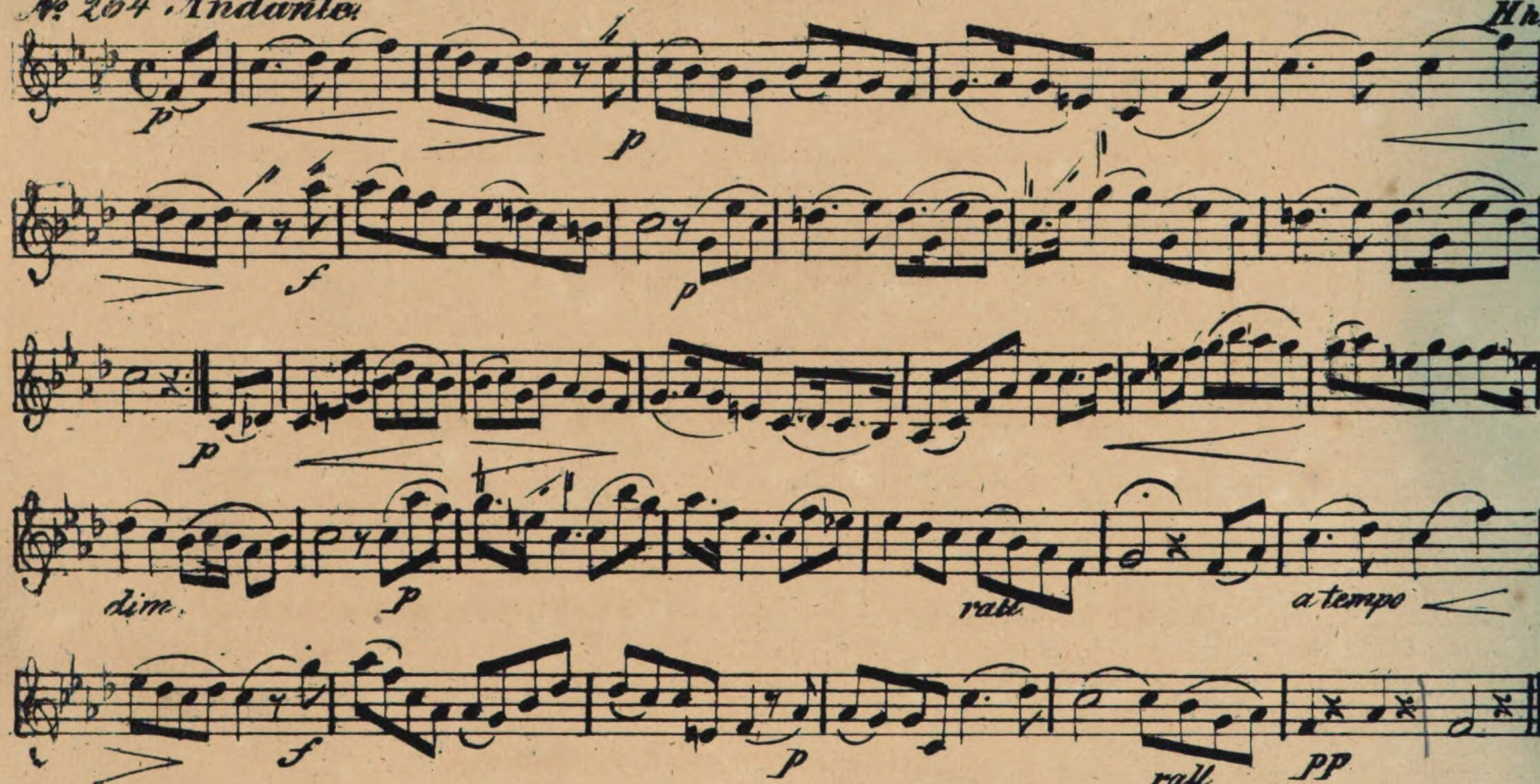
№ 262.



No. 263. Moderato.



No. 264 Andante.



12.) Des-dur und B-moll.

No. 265.

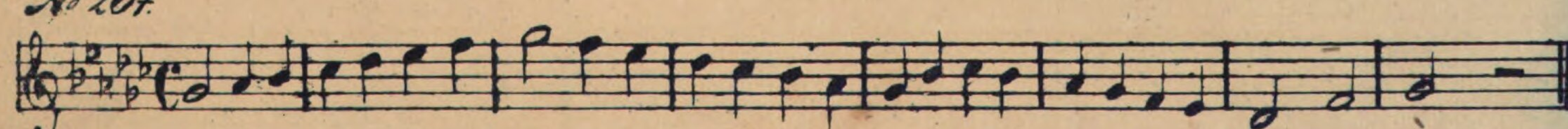


No. 266.



13.) Ges-dur und Es-moll.

No. 267.



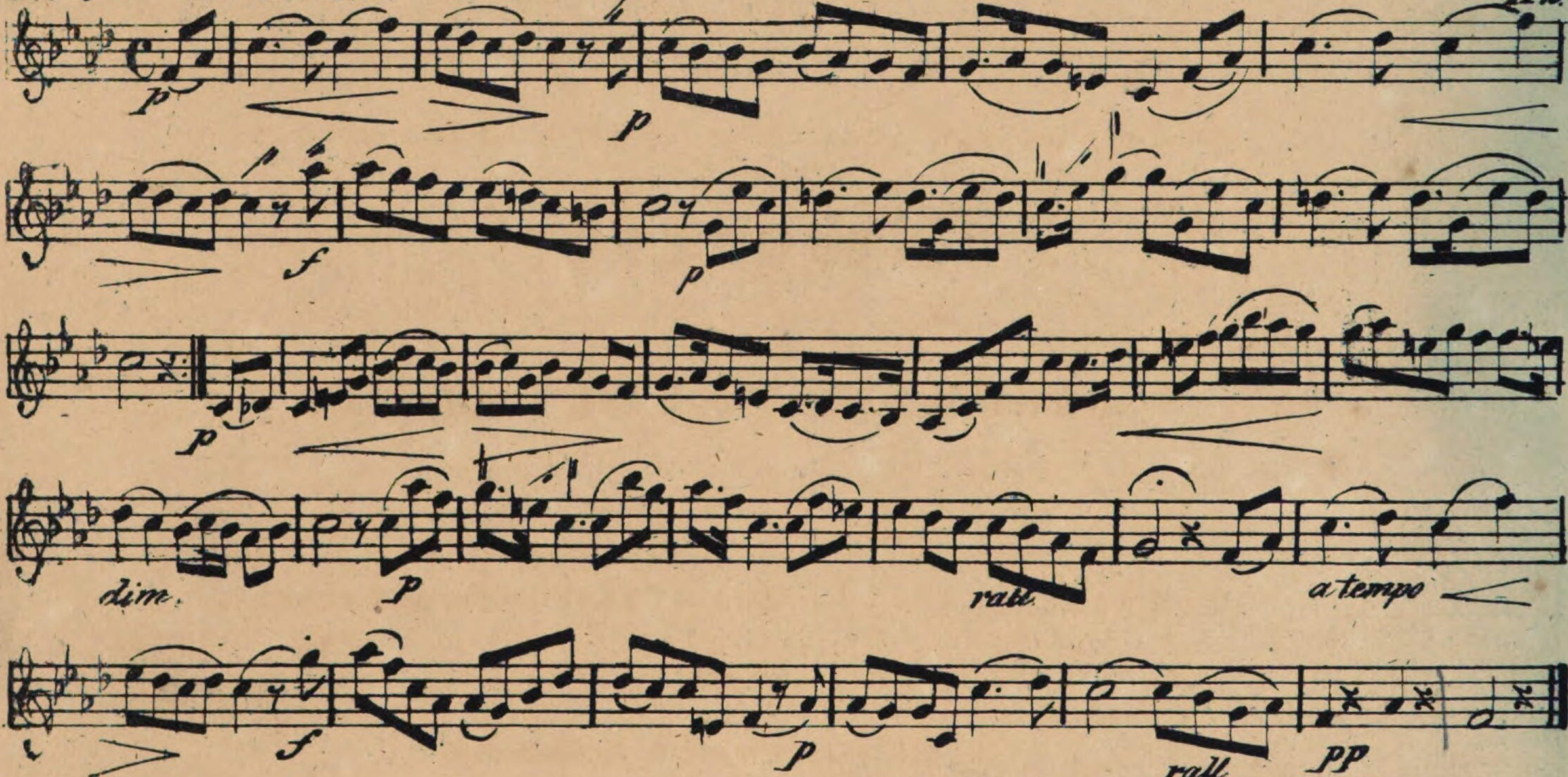
No. 268.



No. 263. Moderato.



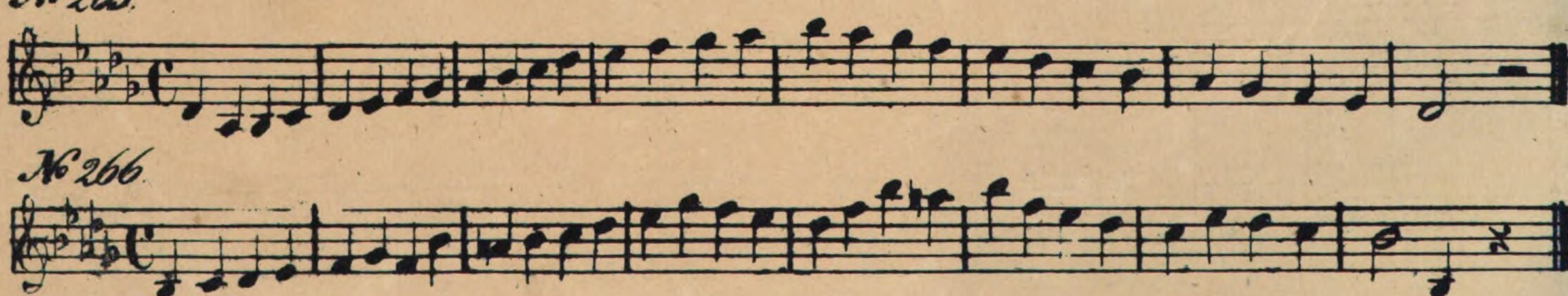
No. 264 Andante.



12.) Des-dur und B-moll.

No. 265.

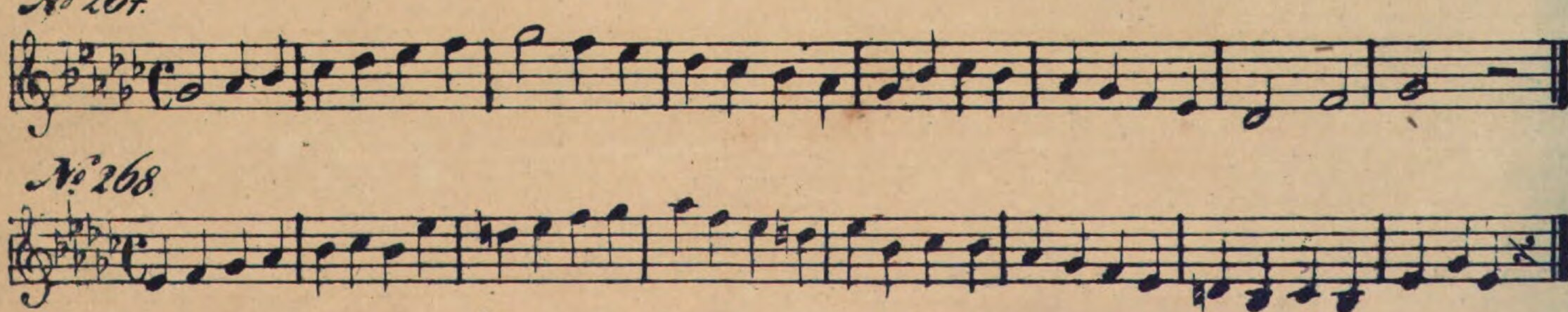
No. 266.



13.) Ges-dur und Es-moll.

No. 267.

No. 268.



G.P. Buchners Lith. Anst. i. Nbg.

Hohmann, Christian Heinrich,

Praktische Violin-Schule Ein methodisch geordneter, mit Bezeichnung des Bogenstriches und Fingersatzes versehener Uebungsstoff zur gründlichen Erlernung des Violinspiels. Für angehende Violinspieler bearbeitet von Christian Heinrich Hohmann
Bd.: 1

Nürnberg 1865